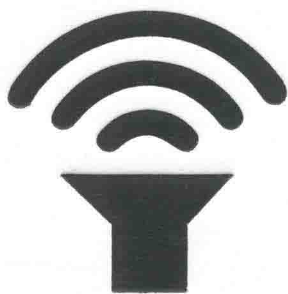
HOW MUSIC WORKS



制造音乐

DAVID BYRNE

[美] 大卫 · 拜恩 ◎ 著

陈锦慧 ◎ 译


浙江人民出版社
ZHEJIANG PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

上架指导：音乐/艺术

ISBN 978-7-213-07315-1



定价：198.00元

HOW MUSIC WORKS



制造音乐

DAVID BYRNE

[美] 大卫·拜恩 © 著

陈锦慧 © 译



浙江人民出版社
ZHEJIANG PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

制造音乐 /（美）拜恩著；陈锦慧译 . —杭州：浙江人民出版社，2016.7

ISBN 978-7-213-07315-1

Ⅰ.①制…　Ⅱ.①拜…②陈…　Ⅲ.①音乐创作②音乐–演奏③音乐欣赏　Ⅳ.①J6

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 098660 号

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字：11-2016-186 号

上架指导：音乐 / 艺术

版权所有，侵权必究

本书法律顾问　北京市盈科律师事务所　崔爽律师
张雅琴律师

制造音乐

［美］大卫·拜恩　著
陈锦慧　译

出版发行：浙江人民出版社（杭州体育场路 347 号　邮编　310006）
市场部电话：（0571）85061682　85176516
集团网址：浙江出版联合集团　http://www.zjcb.com
责任编辑：朱丽芳　陈　源
责任校对：徐永明
印　　刷：北京楠萍印刷有限公司
开　　本：787 mm ×1 092 mm　1/16　　印　　张：21.75
字　　数：320 千字　　插　　页：2
版　　次：2016 年 7 月第 1 版　　印　　次：2016 年 7 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN 978-7-213-07315-1
定　　价：198.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与市场部联系调换。

谨以此书献给爱玛（Emma）与汤姆·拜恩（Tom Byrne），

他们不仅容忍我不成熟的音乐语言，更常常适时助我一臂之力。

“重”听音乐

虽然一直以来我都从事着音乐工作，但其实之前我从没想过会踏入这行。对音乐一开始甚至没有什么强烈的企图心，但就这么一路走过来了。真要我说，我觉得这是个美好的惊喜。想到我的人生有很大部分都牵系着某种稍纵即逝的事物，感觉还真有点儿奇妙。你触摸不到音乐，它只存在于你聆听它的那一刻，但是，它却深刻地影响着我们看待世界的方式，也影响着我们的自我定位。音乐改变了我们对自己、对外在一切事物的观感，带领我们走过生命的困顿时期。音乐威力无穷。



我很早就发现，同样的乐曲出现在不同场所，不但会改变听者对它的感受，也会赋予乐曲全新的意义。同一支曲子在一个地方听起来可能难听、刺耳、惹人嫌恶；而在另一个地方，可能会让人忘情地随之起舞，这都取决于乐曲出现的场所——音乐厅或街头，以及演奏的意图。音乐动不动听，不单单取决于它作为一种独立存在（假使音乐有所谓“独立存在”的话）的本质，更取决于它周围的环境、被聆听的场合与时间、演奏方式、销售与发行途径、录制过程、谁来表演、听者跟谁

一起听，还有音响质量如何。以上种种不仅决定了音乐能不能打动人，能不能顺利达成创作者的目标，同时也决定了音乐的本质。

本书每一章都聚焦于音乐的某个特定面向与演奏它的场景。其中一章探讨科技如何影响音乐的表现、如何影响我们对音乐的看法。另一章讨论听音乐的场所对音乐本身的影响。各章节之间没有时间与次序上的先后之别，读者可根据需要以任何顺序阅读。只是，我真心认为，编辑与我合力商定的次序自有它的道理，并非随机编排的。

写这本书不是为了叙述我个人的歌手与音乐生涯，而是为了表达我对音乐的理解，那是多年来从事录音与表演工作，自然而然累积下来的。在书中，我取材自身经历，既探讨了科技的演进，也描绘了我对音乐与表演的定义是如何与时俱进的。比如说，多年以来，我对舞台演出的看法已经完全改观，而我个人的表演历程正可以拿来演绎这个依然持续变化的思路。

关于音乐在生理学与神经学上的作用，坊间已经有不少精辟著作，科学家也在检视音乐以何种机制对我们的情绪与感知产生影响。这些并不是本书探讨的重点，我关注的是音乐传送到听者耳畔之前的塑造过程：哪些因素决定一支乐曲能不能到达听众耳朵里？除音乐本身之外还有哪些外在条件让它得以引起共鸣，诸如舞台旁有没有吧台？能不能把音乐收进口袋？女生喜不喜欢？人们是不是消费得起？

大致说来，我尽量避免触及音乐创作与制作上的意识形态问题。不管是出于政治目的还是有其他原因，想运用音乐激发爱国情操，或用来推翻某个固有文化，那些都不是本书的议题。我对特定风格或流派的音乐也不太感兴趣，因为我觉得某些原型或行为模式往往会在截然不同的场景中反复出现。即使你不欣赏我的音乐，我也希望你能在阅读本书的过程中找到乐趣。音乐人与作曲家的装扮跟那些令我着迷的现象一样，也是塑造音乐的元素，然而，艺人们膨胀的自我却不是我想探讨的主题。反之，我希望找出乐曲创作、录制、发行与创收的模式，然后

自我检视，看看构筑出这些模式背后的那股力量是不是也引导了我的创作——或许也引导了其他人的创作。但愿我不是在自说自话！书中的大多数内容，我确实是在谈自己。关于这点我跟其他写作的人并没有多大差别。

为了抽丝剥茧找到答案而提出一大堆问题，这样做会破坏欣赏音乐的乐趣吗？对我来说不会。音乐并不脆弱。了解身体的运作机制，并不会剥夺存活的乐趣。自从人类有了社会组织，音乐就开始存在了。它不会消失，只是，它的用途与意义会演变。如今的我比过去更容易被不同类型的音乐打动。只要用更深更广的视角去观察湖泊，我们就会明白，那片湖其实比我们想象中更深更宽。



扫码关注“庐客汇”，
回复“制造音乐”，获取作者 TED 演讲视频，了解建筑如何促进了音乐演变。



目录

引言 “重”听音乐 / I



01 逆向创作 / 001

我们都是非洲人
流行音乐
请肃静！
录制音乐：留声机取代了音乐厅
当代音乐演奏场地
鸟类也一样



02 我的演艺生涯 / 019

街头表演
重新拥抱摇滚乐
传声头像乐队

服装也是表演的一部分
成为一支真正的乐队
现场演出
从日本艺术中获得灵感
重置舞台
最有企图心的一场表演
巡回演出
舞蹈：不只是“做点动作”



03 科技塑造音乐：模拟 / 063

爱迪生的第一代圆筒录音机
录音的目的是什么
被冻结的乐音
一首歌的时间有多长
即兴变创作
录音创造的新世界
科技乌托邦主义首部曲
表演之外：磁带录音
格伦·古尔德的预言
乐器科技及其对音乐的影响
多轨录音让你跟自己合奏
黑胶唱片
盒式磁带
舞厅音乐



04 科技塑造音乐：数码 / 103

CD 的出现与滥用
为了便利而牺牲音质

音乐软件与取样创作
独享音乐
脑中的声音记忆
科技带来了什么



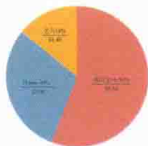
05 录制音乐 / 125

解构与隔离
想象中的田野录音
录音程序对音乐的影响
音乐引导歌词
两张专辑同时进行
巴黎：一座非洲城市
纽约：神秘的拉丁城市
我的同名专辑
录音室走入家庭
自制作品
专辑成了赔钱货



06 共同创作 / 167

切磋受益
记谱与交流
站在巨人肩上
与偶像一起创作
从文字入手——别人的文字
浮现式叙述法：让歌词自动浮现



07 音乐人的发片与生存现状 / 187

音乐是什么

唱片公司都做些什么

发行模式

专辑之外的收入来源：授权

音乐创作的意义：自由或务实？



08 场景的诞生 / 235

要素 1：必须有空间大小与地理位置合适的场地来呈现新作品

要素 2：艺人应该有权表演自己的作品

要素 3：驻唱艺人在不表演的时段也能免费进场（也许还会有免费的啤酒！）

要素 4：远离主流音乐场地

要素 5：房租必须便宜！便宜！再便宜！

要素 6：乐队应该获得合理的报酬

要素 7：鼓励人际透明度

要素 8：观众可以无视乐队的存在

音乐场所的传承



09 业余创作者！ / 251

业余的优势

音乐好在哪里

赞助

流行音乐：资本主义的工具

毕尔巴鄂效应

栽培业余玩家
培养孩子的音乐素养



10 世界之声 / 285

音乐中的数学
“声音之神”
音乐的生物学与神经学基础
音乐与情感
镜像神经元带动身体摆动
仪式中的音乐
视觉文化与听觉文化
用建筑演奏
自组织音乐

致谢 / 317
注释 / 319
图片出处 / 325



你不是一个人在读书！
扫码进入湛庐“心理、认知与大脑”读者群，
与小伙伴“同读共进”！

01

逆向创作

关于创作，我花了很长时间才领悟到一件事，那就是：场景在很大程度上影响着文字、画作、雕塑、歌唱与表演的呈现。听起来好像不是什么真知灼见，但它其实跟传统认知背道而驰。传统观念认为创作发自某种内在情感，出自一股激昂的热情或感受，而这种创作冲动不受任何约束，它非得找到出口，非得被聆听、阅读或观赏。以下说法广受大众认可：古典作曲家的眼神绽放异彩，挥笔疾书，创作出了无法以其他任何形式呈现的完美乐章；又或者，摇滚歌手在欲望与魔鬼的驱使下，作出了令人惊艳的完美乐曲，而且长度必定是 3 分 12 秒，不多也不少。这是有关创作过程的浪漫观点，我却认为，创作的过程跟上述模式几乎是完全逆反的。我认为，音乐人都在不经意地、本能地让作品去迎合现有格式。

当然，创作热情还是存在的。一个作品采用了事先决定好、顺应时机的形式（亦即某人因为机缘巧合，创作了某种东西），并不代表创作就是冷冰冰、机械化又毫无感情的。那些反映了幽暗面和情感的素材总能伺机潜入，而这个量身打造

的过程——根据现存情境来决定作品形式多半是潜意识的直觉反应，通常我们甚至不会注意到这点。机会与实用性是创作之母。情感迸发的说法——“一吐胸中块垒”依然存在，但作品形式其实受限于现存的背景条件。我认为，这种创作模式不全然如一般人想象的那么糟糕。打个比方，我们想制造新物品时，不需要重新发明轮子，还真是谢天谢地。

从某种角度来说，我们反向操作，在有意无意间让作品去配合那些可供我们使用的场地。其他的艺术形态也是如此：我们可以创作出与画廊的白色墙面相得益彰又好看的绘画，也会创作出适合在舞厅或交响乐演奏厅演出的乐曲（多半不会两者皆可）。在某种意义上，不管是音乐还是别的，空间、舞台与软件“塑造”了艺术。一旦出现成功的案例，人们就会创造更多大小与形状类似的场所，以满足更多同类型作品的需求。一段时间之后，这些空间的主流作品形式就变得理所当然，所有人都在演奏厅里欣赏交响乐。

在图 A 中，你可以看到 CBGB[①] 内部，我早期创作的一些歌曲便是在那里面世的[A]。别管那些迷人的装潢，你只需留意那个场地的面积与形状。旁边的图 B 是乐队正在演出[B]。CBGB 的音响效果出奇的好——随处可见的废弃物品、家具、吧台，弯曲不平整的墙壁和低矮的天花板，既有绝佳的吸音效果，又有不均衡的声音反弹作用，这些可都是别人花大价钱想在录音室里打造的效果。这些效果格

① 位于纽约下东城的酒吧，CBGB 代表的是 Country，Blue grass 与 Blues，1973 年由店主希利·克里斯托（Hilly Kristal）创立，是朋克音乐的诞生地，也是摇滚音乐圣地。——译者注



A



B

外适合这种类型的音乐。比方说，少了残响，表演者可以十分确定他乐曲里的细节都能传到听众耳朵里。再者，空间不大，使得观众能看见、欣赏到表演者那些细腻的手势和表情。至少腰部以上都看得见，腰部以下的动作通常都被或站或坐的观众遮挡住了。

纽约的 CBGB 酒吧最初打算以蓝草音乐或乡村音乐为主题，就像田纳西州纳什维尔市的 Tootsie's Orchid Lounge 酒吧一样。乡村音乐歌手乔治·琼斯（George Jones）知道从乡村音乐殿堂大奥普里剧院（Grand Ole Opry）舞台侧门走到 Tootsie's 后门总共 37 步。乡村音乐歌手查理·普莱德（Charlie Pride）给过 Tootsie's 老板娘图希贝丝一根帽针，让她拿来对付闹事的酒客。

底下的照片是 Tootsie's 酒吧里的表演[C]。这两家酒吧外观几乎一模一样，观众的行为表现也如出一辙[D]。

这两家酒吧在音乐上的差异性不如想象中明显。在结构方面，两家酒吧放送的音乐可以说是毫无二致，尽管曾经有那么一段时间，Tootsie's 的听众厌恶朋克摇滚，而 CBGB 的观众则对乡村音乐不太感冒。

传声头像乐队（Talking Heads）① 初次在纳什维尔登台时，主持人宣布："朋克摇滚来到纳什维尔了！这是第一遭，很可能也是最后一回！"

这两个场所都是酒吧，人们在里面喝酒、结交新朋友、叫嚷、跌跌撞撞，表

① 1975 年成立于纽约的前卫乐队，本书作者为创始成员之一，于 1991 年解散。——译者注





演者必须放大音量，才能压过现场的喧闹声，因此大家都这么表演，至今不变（Tootsie's 的演奏音量比过去的 CBGB 大得多）。

看着这些薄弱的证据，我问自己，作曲的时候，在多大程度上我会特意地（或下意识地）迎合这些场所？（我刚开始写歌时，还不知道 Tootsie's 这家酒吧。）于是我进一步挖掘，看看是不是其他类型的音乐也会针对场合进行创作。

我们都是非洲人

打击乐很适合在户外演出，周遭可能有人在跳舞或走动。在户外时，打击乐极度错综复杂又层层叠叠的节奏不会像在其他场所（比如学校体育馆）一样，所有声音全都混在一起。如果这种节奏不好听，又有谁会演奏并持续不懈地创作它呢？不可能，一分钟也不会有。再者，这种音乐不需要扩音，虽然到后来也未能免俗。

北美民俗音乐学者艾伦·洛马克斯（Alan Lomax）在他的书《民谣风格与文化》（*Folk Song Style and Culture*）里面提到，打击乐和其他同类型音乐的结构源于平等主义社会，也反映出了这种社会的架构。不过，那完全是另一件事了。[1] 洛马克斯说，音乐与舞蹈的形态象征它们所属社会在人际关系与性方面的习俗。我喜欢他的观点，但那并不是本书要讨论的议题。

有人说下页最上面那张照片[F]里的乐器都是以当地随手可得的材料制成的，因此，便利性（言下之意：有欠精致）决定了音乐的本质。这种观点暗示我们，这些乐器和这种音乐是在该文化背景下所能创造的最佳作品。然而，我认为这些乐器都是精心打造、挑选、制作出来的，天衣无缝地配合当地的自然环境、听觉效果与社会情境。这种音乐无论在音效上还是结构上都能与演奏地点完美搭配，在这样的条件下，它绝对是非常理想、非常合适的。有生命力的音乐会自行演化，融入现有情境。

同样的打击乐，进了大教堂就会变成模糊的乐音[F]。中世纪的西方音乐都在这种有着石墙的哥特式大教堂里演出，不然就是在僧院或修道院。在那些空间里，

残响时间很长，多半超过 4 秒，如此一来，几秒钟前唱出的音符还回荡在空中，渗入了当时的音场。由于音符会重叠、碰撞，频繁转调的曲式难免流于不和谐，造成声响的堆叠。从中演化出来的——亦即在这种地方听起来最悦耳的声音就是教会调式：使用很长的音符，缓慢铺展、避免转调的旋律最能完美展现并强化这类场所超凡脱俗的氛围。这种音乐不但有极佳的音质，也能塑造出世俗认知中所谓的灵气。非洲人的灵魂音乐通常节奏较为复杂，他们或许不会把从教堂衍生出来的音乐跟灵魂联想在一起。在他们耳中，这种音乐或许既模糊又微弱，然而，神话学大师约瑟夫·坎贝尔①认为，庙宇与教堂之所以有魅力，是因为它们重塑了洞穴的空间与音效，而洞穴正是古代人类表达心灵渴盼的地方。至少，我们“猜想”远古人类多半在洞穴里表达这方面的感受，因为这类活动的踪迹如今几乎已经消失殆尽。

一般来说，许多西方中世纪音乐之所以和声“简单”（少有调子变化），是因为作曲家还没能掌握复杂的和声运用。在这种场所中，根本不需要、也不会有人愿意加入复杂的和声，因为效果听起来会很糟。从创作的角度来看，他们做了正确的选择。就音乐而言，一味认定有所谓的“进步”、认定现在的音乐比以前“更好”。这是现代人典型的自以为是。这是一种迷思。因为创造力并不会“进步”。巴赫大部分的演奏与创作都是 18 世纪早期在一些比哥特式大教堂规模小的教堂里进行的[G]。不难想象，那里有一


E


F


G

① 约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell）作为西方流行文化的一代宗师，历经多年写就了畅销美国 65 年的神话学经典作品《千面英雄》，该书中文简体字版已由湛庐文化策划，浙江人民出版社出版。——编者注

架风琴，尽管音效比不上宏伟的哥特式大教堂，但也足够余音绕梁了。

巴赫针对这种环境编写的曲子在这些地方演奏起来特别动听。那种空间让里面唯一的乐器——风琴的声音显得大很多。此外，巴赫习惯漫不经心地在音阶里滑上滑下，这种空间正好可以柔化他弹奏时的小失误。但他那种随心所欲转调的作风在这种场所其实有点危险，在他之前，为这种场所创作的作曲家多半维持在同一个调子，好让乐音显得柔和低沉。即使现场给人的感觉就像个空荡荡的游泳池，也不会有什么问题。

最近我在布鲁克林参加了一场巴尔干音乐节的活动，表演场地几乎跟前页图片里的教堂一模一样。铜管乐队在演奏厅正中央表演，人们在四周绕圈跳舞。音乐的残响回荡，演奏厅对旋律颇为繁复的巴尔干音乐而言不算理想。话说回来，巴尔干音乐本来就不是针对那种场所创作的。

18 世纪晚期，莫扎特会在赞助人的豪宅飨宴中演奏他的作品。那种空间虽不算大，却也够宽敞了[H, I]。莫扎特的作品如今多半在交响乐演奏厅中演出，但是他最初创作时，内心预期的演奏场所其实是这类较为小巧、更为舒适的空间。这类空间里会挤满人，这些人的身体和精致的服饰会削弱乐音，再加上房间的华丽装潢，以及比大教堂乃至普通教堂更小巧的空间，意味着他那些同样华丽的编曲里所有繁复精巧的细节都能清晰地送进听众耳朵里。宾客也可以随音乐起舞。


H


I

我在猜，为了让音乐压过跳舞、走动和谈话的声音，就得想办法让音乐声变大。而唯一的办法是扩大乐队规模，结果正是如此。

此外，那个时期有些人已经开始听歌剧。米兰的斯卡拉歌剧院建造于1776年，原本的演奏厅里是一连串雅座与包厢，而不是如今的一排排座椅[J]。演出过程中，人们会在里面吃吃喝喝、谈天说地、交际应酬。当时的观众行为——音乐场景的重要元素——跟现代真是天壤之别！在那个年代，人们会在表演进行中跟朋友扯开嗓门大声交谈。他们也会朝舞台大喊，要求加演那些备受欢迎的抒情曲或咏叹调。如果听到喜欢的旋律，他们就想要再听一次，而且马上就要听！那种气氛比较像CBGB，而不像典型的现代歌剧院。

斯卡拉与当时其他歌剧院的规模比较小巧，与目前欧美地区常见的大型歌剧院相比更显得窄小。斯卡拉与其他许多当时的歌剧院一样，在深度上大约相当于纽约的高架舞厅（Highline Ballroom）或欧文广场（Irving Plaza），只是斯卡拉的天花板比较高，舞台也大了些。这些歌剧院里的声响表现也很紧密（不像现代的大表演厅）。我曾经在那种歌剧院表演过，只要你不把音量放得太大，某些当代流行歌曲在里面呈现出的效果就会出奇的好。

再来看看德国的拜鲁特（Bayreuth），也就是19世纪70年代瓦格纳为演出自己的作品而建造的歌剧院[K]。看得出来它不算太宽阔，比斯卡拉大不了多少。瓦格


J


K

纳睿智地要求施工单位配合他想象中的音乐来打造剧院，我指的不是规划出更多座位，虽然现代那些更有生意头脑的企业家都会如此坚持。他要求加大管弦乐队的乐队席，因为他需要组织更庞大的乐队来制造音乐中不可或缺的大气势。他还打造了新颖又创意十足的铜管乐器，并扩大低音组的规模，来展现雄伟的演奏效果。

在某种程度上说，瓦格纳并不符合我的理论，他的想象力与自我似乎超越了当时既有的场所，因此他是一个例外。但他多半只是打破了现存歌剧建筑的藩篱，而非从无到有重新建造。一旦他搭好演奏场地，多多少少会为那个地方和它特殊的音效而创作。

随着时间流逝，交响乐演奏的场地越来越大。交响乐这种音乐形式最初是针对皇宫里的厅室或一些规模较小的歌剧院而创作的，如今却要勉强适应残响效果更大的空间，未免太不公平。于是后来的古典音乐作曲家开始为这些有着全新音效的新建厅堂创作曲子，成品往往是一些强调织体[①]、偶尔穿插听觉震撼与惊奇的曲目，如此才能顺利传到如今距离更加遥远的后排座位。他们需要顺应时势，也成功做到了。

奥地利浪漫主义作曲家马勒（Mahler）与其他后来的交响乐作曲家的作品在卡内基音乐厅这种场所里如鱼得水。律动性（groove）强的音乐以及鼓声主导的打击乐——比如我的音乐在那里面就完全施展不开。我曾经在卡内基音乐厅表演过几次，不是行不通，只是效果差强人意。我不会再去那里演奏音乐。我发现，最负盛名的场所未必最适合你的音乐。这种音效上的障碍可以视为一种微妙的阴谋，作为一堵声响屏障，以此防堵鄙俗“族群”，不过，这个话题以后再说。

流行音乐

当古典音乐开始适应全新的演奏场所，流行音乐也一样。20 世纪初，爵士

---

① 织体：音乐结构形式之一，表现为时间上的与空间上的两种。——译者注

乐与晚期古典音乐同步发展。爵士乐最初的演奏场所多半在酒吧或妓院和小酒馆这类有人跳舞的地方。这类场所残响较少，空间也不是挺宽敞，所以，就像在CBGB一样，音乐的律动既强烈又突出[M]。

非裔美籍作曲家斯科特·乔普林（Scott Joplin）及其他一些人说过，爵士独奏与即兴创作的出现，其实是为了务实地解决演奏问题：乐手在演奏时，原本“写好”的乐谱会奏完，为了延长乐曲中比较受欢迎的段落，方便意犹未尽的舞客继续摆动身躯，乐手只得一面维持原有的律动，一面在和弦变化内即兴演奏，学会如何拉长或延展乐曲中比较讨喜的片段。这种即兴创作与延长来自需求，一种新的音乐也由此诞生。

到了20世纪中期，爵士已经发展成一种古典音乐，通常在音乐厅里演奏。然而，任何人只要去过自动点唱机酒吧，或在美国新奥尔良的玻璃屋酒吧（Glass House）那一类的地方见过重生乐队（Rebirth）或肮脏铜管乐队（Dirty Dozen）演奏，就一定会看到很多人随着爵士乐起舞。爵士乐的根源是灵魂舞曲。没错，这种灵魂音乐在多数大教堂里恐怕很难入耳。

爵士的乐器也经过修正，以便音乐声能够凌驾于舞客与吧台的喧闹声之上。斑鸠琴（Banjo）的声音比原音吉他更响亮，小喇叭的声音同样也是既好听又洪亮。在扩音设备与麦克风广泛使用之前，用来作曲与演奏的乐器都会略做修正，以满足场景需要。为了让人听得见，乐队的组合方式与作曲家写作的声部也都进化了。


L


M

同样，乡村音乐、布鲁斯音乐（又叫作蓝调）、拉丁音乐与摇滚乐也都是（原本就是）舞曲。也都需要压过现场的嘈杂声。音乐录制与扩音技术改变了这一切，只是，直到这些形式都固定下来，人们才开始意识到这些要素。

请肃静！

在古典音乐方面，非但表演场所有了改变，观众的行为也改弦易辙。根据乐评家艾力克斯·罗斯（Alex Ross）的说法，在1900年左右，古典音乐观众再也不能在表演时大呼小叫或饮食谈天。观众必须全神贯注、一动不动地端坐聆听。罗斯暗示道，这是为了把闲杂人等（“庶民”）排除在新的交响乐厅或歌剧院外[2]（我猜是因为他们认定下层阶级较为吵闹）。以往在多数情况下都对各阶层一视同仁的音乐，如今只供精英人士独享。在当代的古典音乐会里，如果有手机响起，或有人对邻座耳语，整个节目可能会被迫中断。

这种排挤策略也影响了音乐的创作。由于演奏时不会再有人说话、吃东西或跳舞，音乐可以有非常大的变化。作曲家知道观众听得见所有细节，因此他们可以创作一些乐音细若游丝的段落，和声复杂的段落也能够清楚展现。20世纪大多数古典音乐只能在这类社会功能与音质表现都受限的场合演出，当然它们也都是针对这类环境编写的。一种前所未见的新形态音乐由此产生，而未来即将问世且逐步改善的录音技术则会让这种音乐更方便创作、更无所不在。我不免好奇，在音乐厅社交规范被重新定义的过程中，观众的乐趣究竟被牺牲了多少。上流社会似乎有点自作自受，扼杀自己的热情与活力。不过，我想他们有自己的优先考量。

尽管最微弱的和声、力度的细节与乐曲的复杂度如今都能传到观众耳朵里，在这类空间较大、残响较明显的场所演奏，却意味着某些节奏上的元素会更不明确、更为模糊，可以说更不像非洲音乐。就连如今在这类场所演奏的爵士乐也变成了某种室内乐。即使演奏的是古德曼（Goodman）、艾灵顿（Ellington）或马沙里斯（Marsalis）创作的那些会让人忍不住摆动身子的音乐，肯定也不会有人跳舞、

喝饮料或高呼“他妈的棒透了”！一些小型的爵士乐俱乐部也有样学样，再也没有人在纽约的蓝音符酒吧（Blue Note）或前卫村酒吧（Village Vanguard）里翩然起舞，酒品的供应也是悄声进行。

可以说，美国优雅音乐厅里那种古怪松散的演奏氛围的消失并非偶然。区隔身体与心灵似乎是刻意造成的，因为想要某样东西显得正经严肃，就不能在一旁大跳狐步舞。（倒不是说有哪种音乐只针对身体或心灵其中一种，这种绝对区隔可以说是智识与社会的产物。）在这种思维里，只有颈部以上的部位可以消化吸收严肃的音乐，颈部以下的部位在社交与道德上不可信任。那些有这种念头、也极力推动这种音乐欣赏方式的人，对具有创新性、曲调繁复的中世纪探戈乐恐怕也不以为然。探戈这种音乐新意十足，与此同时却又很适合伴舞，对 20 世纪的高雅人士而言，这是一种认知冲突。

录制音乐：留声机取代了音乐厅

1878 年录制音乐问世后，人们听音乐的场所改变了。如今音乐必须同时满足两种截然不同的需求。装有留声机的客厅成了全新场景，对许多人而言，它取代了音乐厅或舞厅。

到了 20 世纪 30 年代，大多数人已经开始听收音机或家用留声机[N]播放的音乐。人们从这些装置里听到的音乐，无论数量还是种类也许会超过他们一生所听到的现场音乐的总和。如今音乐可以完全脱离任何场所，说得更透彻些，如今听音乐的主要场景变成了家中的客厅或自动点唱机前，除了仍受欢迎的舞厅与音乐厅之外，人们有了更多选择。

N



表演型音乐家如今必须为两种截然不

同的空间创作：一是现场演奏地点，二是可以播放录音或接收节目的装置。在社会功能与声响特质上，这两种空间有如天壤之别，乐曲却要一模一样！在收音机上听到并喜欢上某首歌的听众，自然而然会想在俱乐部或音乐厅听到同一首歌。

上述两点要求在我看来极不公平。这两种场所需要的演奏技巧完全不同，更别提创作需求、乐器和声响特质了。在习惯看电影的观众眼中，舞台表演者往往音量太高、情感流露太多。同样的道理，音乐媒介的需求往往相互排挤，适合某个场景的，或许在另一个场景也可行，但未必尽然。

表演者很快适应了新科技。收录歌手声音的麦克风改变了歌手们唱歌与弹奏乐器的方式[O]，强大的肺活量不再是歌手成功必备的要素。弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra）与平·克劳斯贝（Bing Crosby）是“对着麦克风”唱歌的先驱。他们调整了歌声音量，采用过去观众根本听不见的唱法。如今低吟唱法或许不算太极端，而在当时却是全新的歌唱技巧。没有麦克风，根本不可能办得到。

美国爵士小号手兼歌手查特·贝克（Chet Baker）用轻声唱歌，巴西歌手兼吉他手乔安·吉巴托（Joao Gilberto）也是，后来有无数人依样画葫芦。对听众来说，这些人唱歌的方式就像情人在你耳畔低语，声音可完全渗入你的脑海。音乐从来不曾这样被体验过。不消说，少了麦克风，绝不可能感受到这种亲近感。

科技把客厅以及任何设有自动点唱机的小酒吧变身为音乐厅[P]，这些场合往往会有人跳舞。录制音乐不但改变了声音场景，也使许多没有舞台、也没有乐手现场演出的场所拥有了音乐。DJ 可以在中学舞会上播放乐曲，人们可以往自动



O

P



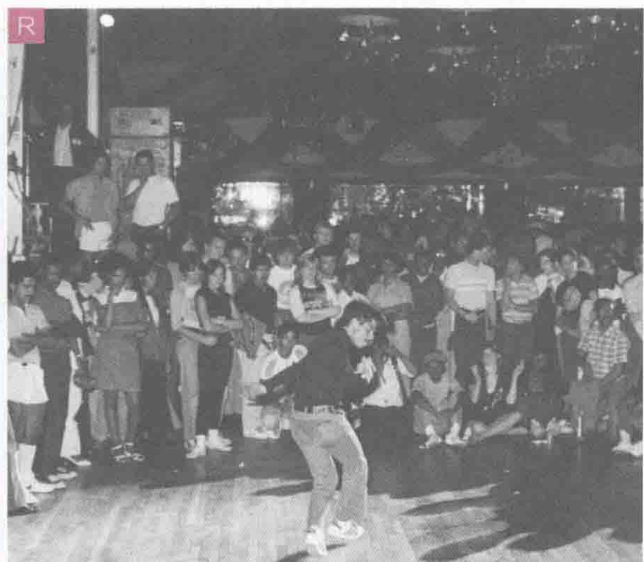
点唱机中投几个硬币，在酒吧里扭腰摆臀。在客厅里，音乐则是从收音机或留声机里传送出来。终于，一种专为这种无人表演的音乐打造的场所诞生了，那就是迪斯科舞厅[Q]。

在我看来，专为现代迪斯科舞厅创作的音乐通常“只”适合在那种社交场合与实体空间播放，它确实能利用这些场所的音响系统发挥得淋漓尽致。在家里用俱乐部的音量听舞曲似乎有点不明智，但确实有人这么做。同样，这种音乐跟早期的嘻哈音乐一样，也是舞曲。嘻哈音乐跟爵士乐一样，都是在跳舞俱乐部里发展起来的，也就是延长乐曲中的某些片段，好让舞者可以炫技或即兴表演。舞者再一次改变了场景，把音乐推往新的方向[R]。

到了20世纪60年代，最畅销的流行歌曲开始在篮球场与体育馆中演奏。那些地方通常音响效果奇差无比，在那种环境下，只有少数几种音乐能够发挥良好。稳态音乐（音量稳定、织体大致不变、简单的规律性节奏）最适合，但也不多见。震天响的金属音乐也不错，工业音乐就适合工业场所。气势庄严的和弦也许能撑得下去，只是，有些音乐——比方说放克音乐会从墙壁和地板上弹跳开来，变得混乱，律动感被消灭了。不过，有些放克表演依然热烈，主要是因为这些活动不仅仅是音乐表演，它们同时也是社交聚会或典礼可以结识新朋友。这种场合多半挤满白人青少年，音乐往往也是瓦格纳风格。

挤进运动场和体育馆的听众要求音乐发挥与唱片或酒吧不一样的功能——既要满足听觉享受，也要具备社交功能。那些乐队针对这个趋势写出来的音乐——





舞台摇滚就纳入了上述因素，创作出热情澎湃又气势磅礴的颂歌。在我听来，那是号召聚会的背景音乐，当你在其他场所听见时，就会重塑那次聚会的记忆或渴望再次参加，在脑海里变成体育馆。

当代音乐演奏场地

新的音乐演奏场地在哪里呢？有没有我还没讨论到、却可能影响音乐创作与音乐类型的场所？喔，还有你车子的内部空间[S]。我认为，当代嘻哈是写来用下面图中那种音响播放欣赏的。另一种则会发出超大音量似乎更像是用来跟所有人分享音乐的，而且免费[T]！某种意义上，那是慷慨的音乐。我觉得，配备这种音响的听觉空间，即车厢会迫使音乐创作者写出另一部作品。那种音乐注重低音，也有强力又精确的高音。就声响本身而言，中间有什么呢？是歌声，安插在没有太多东西能幸存的声响空间里。在早期的流行音乐里，占据这些中间版图的通常是键盘、吉他，甚至小提琴，少了那些乐器，歌声要赶忙出来填补空缺。

嘻哈与其他任何能用原音乐器弹奏的音乐已完全不同。好比胎儿出来后，脐带已经剪断了，解放了。录制音乐与现场演奏的乐手之间的关联已经成了过去式。虽然嘻哈音乐可能起源于用来搭配舞蹈的早期嘻哈（跟爵士一样，也是为舞客延长音乐而来），如今却已经转型为全然不同的东西——最适合在汽车里聆听的音乐。确实有人在汽车里跳舞，至少他们尝试过这样做。等到 SUV 或旅行车变得





比较不实用，我猜这种音乐也会随之演变。

另一种新的音乐表演场地出现了[U]。底下照片中的 MP3 播放的大概是基督教音乐。随着索尼的 Walkman 盒式磁带播放器开始流行，独自聆听从 1979 年正式起步。用随身听欣赏音乐，其实是另一种形态的“端坐音乐厅”（没有音效上的干扰），加上在录音室里创造出的虚拟空间（通过增加歌声与乐器的残响和回音造成的效果）。戴上耳机，你就能听见并品味极致的细节与精妙之处。少了现场演奏必然存在且不受控制的残响，节奏方面的元素得以美妙而完整无缺地保留下来，不会像在音乐厅里一样，变得浑浊不清。唯有你，你这唯一的听众，可以听见几百万个微小细节，即使录音时用了 MP3 压缩技术也一样。你能听见歌手的吸气声，听见手指放在吉他弦上的声音。只是，极端或突兀的音量变化在个人音乐播放器上听起来应该很难受吧。如同一百年前的舞曲，最好为这些迷你音乐场所写些音量相对平稳的作品。力道持平，细节却很丰富，这就是指导方针。

如果有人专门为 MP3 和独享音乐创作，虽然目前我还没听到过，不过，我想应该是那种潮涌而来、安抚情绪的环绕氛围，让人放松或纾压；或者是浓烈又复杂的作品，值得一再重复播放、专注聆听；也可能是私密或大胆露骨的歌声，不适合在公共场合大声放送，却能私底下品味享受。这些音乐哪怕任何一类有人创作，我都不会错过。

我们在许多音乐类型方面走了完整一圈。非洲人向全世界迁徙时传播的音乐技巧是当代世界流行音乐的基础，绵密而层次丰富的拍子，在音质上很适合独自聆听，也可以是许多当代录制音乐的基调。非洲音乐之所以是目前的模样，是因为它本来就是针对户外演奏的（一种音量大得足以压过户外舞蹈与歌唱声的稳态音乐），没想到它在最私密的空间——我们的耳内，表现也不错。没错，的确有人用 iPod 听巴赫与瓦格纳，可惜除了电影配乐之外，很少有人那样创作新音乐。瓦格纳式波澜壮阔的作品倒是



很适合电影。若说约翰·威廉姆斯（John Williams）为《星球大战》（*Star Wars*）编写的是当代瓦格纳，那么伯纳德·赫尔曼（Bernard Herrmann）为《惊魂记》（*Psycho*）及其他希区柯克式电影创作的就是现代勋伯格（Schoenberg）。对观众的耳朵而言，如今的电影院就是交响乐厅。

鸟类也一样

创造力适应环境的特质并不局限于音乐家与作曲家（或其他领域的艺术家），它也延伸到了自然界。英国生物学家大卫·爱登堡（David Attenborough）认为，鸟叫声也会配合环境演变[3]。在丛林的浓密枝叶间，频率高、稳定又重复的简短讯息最适用。重复的啼声就像一种修正装置，如果预期的对象错过了第一波传送，马上会有一模一样的讯息传来。

在森林地表活动的鸟类演化出比较低沉的啼叫声，如此一来，它们的叫声不会像那些频率较高的声音一样在地面上弹跳，或扭曲失真。同样，水鸟的叫声就能穿透无所不在的水声。生活在旷野或草原的鸟类，比如草原雀，它们的"嗡嗡"叫声可以传送到很远的地方。

美国韦恩州立大学的伊雅尔·夏（Eyal Shy）表示，即使是同一品种的鸟，叫声也不尽相同。[4] 例如，生活在美国东部林木比较稠密地区的猩红比蓝雀与生活在西部的同类鸣叫声高低互异[V]。

同一品种鸟类发出的叫声也会随着栖息地的改变而改变。研究发现旧金山的鸟类在过去 40 年来叫声音频略有升高，是为了对抗越来越嘈杂的交通噪声。[5] 其实不只鸟类身上有这种现象。在新西兰附近海域，过去几十年来鲸鱼的叫声也随着逐渐增大的船舶噪声——引擎的轰隆声与推进器的拍击声——而不断调整。鲸鱼为了生存，必须将讯息传送到远方，但愿它们能继续克服那些噪声污染。因此，音乐的演变与调适是一种跨物种现象。诚如某些人所说，鸟类虽然跟我们一样，

会随着时间改换曲调，但它们啼啭时想必也乐在其中。不管哪一种场景，不管那种场景会衍生出哪种最恰当的形式，制作音乐的趣味终会存在。音乐家大卫·罗森伯格（David Rothenberg）说：“生活远比它所需要的有趣，因为引导它前进的力量不只是实用价值。”[6]

举例证明音乐创作是视场景而定的，对我来说是再自然不过的事。但我隐约觉得，这种关于创作的反向见解——也就是创作比一般人想象中更务实、更能顺应环境，其实很常见，也发生在不同领域。它是一种“反向”见解，原因在于表演场地——田野与林地，就鸟类而言，并不会主动迎合作曲家的任何自我或艺术冲动。我们跟鸟类都会适应环境，这没什么不好。

让我感兴趣的倒不是这些务实的适应策略的出现（回想起来，那似乎是意料之中的事，也显而易见），而是它会如何影响我们对创造力的认知。

看上去，不管是鸟叫声还是歌曲创作，创造力如同任何事物，也有卓越的适应力。当某件作品完美地契合它的情境，天才之作——真正非凡又令人难以忘怀的作品似乎就此产生。当某件作品受到肯定时，我们赞叹的除了它巧妙的顺应时



势之外，还有它引发情感共鸣的能力。

以我个人经验而言，激发情感的素材始终都在，它们潜藏着，等着被开发。尽管音乐家会裁剪、塑造他们的作品，以便用最佳的方式呈现在最适合的场所，供人聆听，但不管作品形式如何，其中必定饱含了苦恼与狂喜。

我们确实会表达情感，情感就是我们对事件、离别或迷恋的反应。只是，我们表达的方式，即如何用艺术的方式将情感置入指定的形式，或把它们塞进完美贴合某种新兴场景的全新形式中。那是创作过程的一部分，我们凭直觉去做，将它内化，像鸟类一样。唱歌是开心的事，鸟儿也喜欢。

02

我的演艺生涯

音乐创作并没有严格的途径。对于某些作曲家而言，音乐是以记谱法写出来的。所谓记谱法，是一套以符号组成的书写系统，也是部分音乐家的共同语言。即使创作过程中借助了乐器（传统上是用钢琴），这种音乐仍以书写形式存在。演奏的音乐家或作曲家本人日后可能会对乐谱略做修改，但书写的过程多半没有实际演奏者提供意见。

虽然我大多数的作品一开始都是独立创作的，但它们都得经过现场演出后，才能真正定型。如同爵士乐与其他民谣音乐，所有作品都得通过现场表演这个严峻考验，看看它能不能渗透、飘浮，甚至流淌。高中时我跟朋友组乐队表演，翻唱畅销歌曲。到了某个阶段——也许是某次乐队发生冲突时，对手的朋友拔掉我们的插头，我开始考虑单飞。

我花了一段时间思前想后，又在自己房里练了很多别人写的歌。我开始频繁出入当地大学的咖啡馆，发现那里的民谣演唱有点跟现实脱节，需要来点新意。呃，

至少那些表演给我的感觉是这样。那是 20 世纪 60 年代末，我还在念中学。任何人都看得出、也听得出，由于摇滚、灵魂乐与流行音乐在发展过程中吸纳了一切，民谣的纯粹已经被打乱。那里的民谣演出也显得欠缺活力，仿佛民谣歌曲那种坦诚的风格与固有的真挚已经耗尽了自己的元气。那可不是好现象！

我决定表演当时我最喜欢的歌手的作品。比如谁乐队（The Who）、克罗斯比、斯蒂尔斯和纳什三人组（Crosby, Stills & Nash）和奇想乐队（The Kinks）。我用原音吉他伴奏。我相信我唱的部分歌曲也跟咖啡馆客人常听的那些民谣歌曲一样，都是真心诚意的作品，所以也能在那里找到知音。我依稀记得效果不差，因为那些客人不知为何竟然没听过这些歌！我只不过把那些歌曲搬到了全新的场景。由于我表演时比那些标准的民谣歌手为歌曲注入更多的活力，所以人们愿意听，或者观众只是对这个早熟青少年的胆大妄为感到震惊。我用尤克里里弹奏查克·贝里（Chuck Berry）和艾迪·柯克兰（Eddie Cochran）的歌曲，把那些歌曲带到完全不同的场景里。我或许还冒险地用传承到我手上的小提琴胡乱拉了几首悲怆的曲调。那根本就是光怪陆离的大杂烩，但至少不枯燥乏味。

当时的我非常害羞，之后好几年一直如此。那么有人可能会好奇（也的确有人问过我），一个畏缩内向的家伙到底为什么要站上舞台出洋相（当时我没有想过这个问题）。如今回想起来，我猜我跟很多人一样，认为当众展现自己的艺术（即便当时只是翻唱别人的歌曲）是一种主动接触人群、跟人沟通的方法，因为我平时不擅长跟人攀谈闲聊。表演似乎不只是用另一种语言“说话”，它也是制造谈话机会的手段，因为其他乐手，甚至女孩子（耶！）会愿意跟刚刚在台上表演的人说话。

表演显然是我当时唯一的选择，我终于有那么一丁点儿机会可以暂时变成英雄，在单纯人际交流之外的领域获取一点社交的奖励，只是，当时的我应该不会承认这一点。除了这些之外，可悲的我并没有成为专业音乐人的野心，因为那根本就不切实际。

多年以后，我发现自己可能患有轻微的阿斯伯格综合征。跳到众人面前做些真情流露的事，又迅速缩回自己的壳里，对我而言似乎是再正常不过的行为。也许说“正常”不太合适，但可以表达我的意思。1994 年，《英国精神病学杂志》（*British Journal of Psychiatry*）刊登过一篇菲利克斯·普斯特（Felix Post）的论文，文章指出，69% 的创意人患有精神疾病[1]。疯子可真不少！当然，这正好吻合外界的迷思：堕落的艺术家都是受到魔鬼驱使的。我非常希望这个迷思的反向推论不成立，也就是说，不一定得是疯子才能有创意。也许精神上某一类的毛病的确能发挥一点助力。现在我已经相信，你可以避开魔鬼，照样灵感如泉涌。

街头表演

20 世纪 70 年代我就读艺术学院期间，开始跟同学搭档演出，他叫马克·基欧（Mark Kehoe），弹奏手风琴。我暂时丢开原音吉他，只用尤克里里和那把传承到我手上的小提琴，小提琴这时已经贴上出浴美女的转印图。我们在酒吧和艺术活动揭幕典礼上表演，我们还一起浪迹天涯、走遍全国，最后在伯克利电报大道表演。套用英国人的说法，就是街头卖艺。到了这个阶段，我们也有了造型。我猜你会说那是另一种形态的旧社会移民的扮相：马克的装扮比较接近东欧风格，我则爱上了旧西装和软呢帽。我还留起不修边幅的大胡子，曾经有个黑人小孩问我是不是不坐车子的犹太人①。

我们多半表演标准曲目。我会唱《飞来横财》（*Pennies From Heaven*）和《爱的荣耀》（*The Glory of Love*），也会唱些我们自己编排、比较现代的曲目，比如《九十六滴眼泪》（*96 Tears*）。有时马克会来一段纯音乐演奏，我就在一旁做些可笑的动作，比如弯腰单脚站立，静止不动。那是些任何人都做得来的动作，但我——或我在舞台上扮演的角色似乎觉得很值得拿出来秀一下。我们发现，只需要很短时间，我们赚到的钱就够吃一顿饭，还能顺便给我在新墨西哥州阿布奎基

---

① 应指犹太教徒。正统犹太教徒安息日不工作、不乘车、不接电话、不看电视。——译者注

买的旧车添点汽油。街头表演的观众评价很真实，人们要么停下来看一看，也许会掏钱打赏，要么头也不回地往前走。我猜，当时的我已经意识到，表演是可以插科打诨与坦率真诚兼具的。表面上相反的特质可以并存，让两者保持平衡有点像走钢索，但并非办不到。

在那个阶段，我只观看过几场流行音乐现场表演。当时我还没想过要走上音乐这条路，即便如此，那些各有千秋的表演风格仍然给我留下了深刻的印象。巴尔的摩周边地区的中学生可以到一种叫作“青少年中心”的地方看演出，那是学校体育馆，周末常有本地乐队现场演出。其中一场是精心设计的摩城风格[①]剧目，演出过程中舞台上会打出紫外线灯光，演出者戴上能在黑暗中发亮的手套。虽然有点俗套，却有很炫的效果。还有一个乐队模仿佩珀中士[②]类型的排场。在我年轻稚嫩的耳朵里，他们唱得跟原唱不分轩轾。他们的专业技术顶呱呱，可惜那些表演不是原创，因此也没什么启发性。一支翻唱乐队，就算技巧再高超，发展毕竟有限。

除了大学咖啡馆的纯民谣乐队，我还接触到一些摇滚乐队，部分乐队里甚至有艺术家级别的乐手。大多数乐队会在布鲁斯歌曲里穿插永无止境又漫无目标的即兴演奏。华盛顿来的格林乐队（Grin）有个当家吉他手尼尔斯·洛夫格林（Nils Lofgren），他的独奏让其他乐队相形见绌。他展现的技巧与想象力让我自叹不如。我自己的吉他技巧还很粗浅，简直无法想象我跟他弹的是同一种乐器。我当时在想，这些“真正”的乐队简直让我望尘莫及，就算我对音乐这条路有什么期待，这时也都烟消云散了。

当时我参加了一场大型户外摇滚音乐节，地点在伦敦往东几小时路程的小镇巴斯。连续听了几小时音乐之后，我累得躺在湿答答的地面上睡着了。半夜醒

---

① 摩城风格（Motown-style）：摩城音乐是一种商业化的灵魂乐，兴起于摩托城底特律，所以被称为摩城音乐。——译者注

② Sgt. Pepper，指披头士乐队于 1967 年发行的第八张专辑《佩珀中士的孤独之心俱乐部乐队》（*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*）。——译者注

来时，发现齐柏林飞艇乐队（Led Zeppelin）正在台上表演，我猜他们是音乐节里最大咖的艺人，但我又睡着了。到了大清早醒来时，我看见约翰博士（Dr. John），他来做压轴演出，全套黑夜行者（Night Tripper）规格的扮相，我很喜欢那张唱片，所以看见他觉得很开心。他一身嘉年华服饰男扮女装出场，表演他的放克巫毒音乐。英国观众拿啤酒罐扔他，把我给搞糊涂了。这是整场音乐节最原汁原味的表演，却被安排在最不讨好的时段，而现场观众一点都不买他的账，实在很令人气馁。也许他那些服装和头饰让这群人觉得他“秀”过头了，因为这群观众只看重自己心目中的纯正布鲁斯吉他。可是，英国白人演唱纯正布鲁斯？根本没道理呀！我百思不得其解。不过，我领悟到：原创未必受肯定，而观众有时候会有偏见。

我就读艺术学校期间，在普罗维登斯的中心广场看到詹姆斯·布朗（James Brown）的演出。那是我见过最棒的秀，紧密的演奏，细腻的编排，简直像是来自另一个星球，而那个星球上的人个个都不同凡响。台上有性感的伴舞女郎，自始至终都随着音乐热舞。整场表演看得我兴奋不已，与此同时，我脑海里即使有一丝一毫成为专业音乐人的念头，也彻底被浇灭了。那些人已经走在云端，而我们还只是半调子。我参加业余演出的乐趣并不会因此减损，我想表达的是，看过那些表演之后，我并没有灵光乍现地意识到那就是我想做的事。当时的我认为这是不可能的。

在音乐方面我有很强的好奇心，有时我会去听我不太熟悉的乐手的演奏。我在巴尔的摩的费莫斯舞厅（Famous Ballroom）看过爵士萨克斯乐手拉桑·罗兰·科克（Rahsaan Roland Kirk）的表演。费莫斯舞厅是市区的表演场地，墙壁上贴满闪闪发亮的火箭。我发现爵士未必是我想象中那种沉稳、古典又含蓄的风格，它也是一场秀。没错，它主要展现演奏功力，但它同时也要发挥娱乐效果。科克会同时吹奏两三把管乐器，那是表演噱头，却能吸引观众的注意力。到了某个阶段，他会把与观众的互动带领到一个全新的高点。

重新拥抱摇滚乐

结束伯克利街头的表演之后回到美国东海岸，我和马克在艺术学校礼堂帮一支很厉害的本地乐队“汽车旅馆”（Motels）做开场表演。我在舞台上刮掉邋遢的胡子，马克在一旁弹奏手风琴，他女朋友则高举用俄文写的大字报。我没有镜子，很难控制刮胡刀，所以刮破了皮，流了不少血。不用说，观众的注意力很集中，只是有些人被鲜血吓跑了。如今回想起来，当时的我似乎在跟那个穿着黑色西装的移民角色告别。我又准备好重新拥抱摇滚乐了。

我刚搬到纽约时，在 5 Spot 酒吧（过去位于圣马可街和第三大道交会处的爵士酒吧）看过桑·拉（Sun Ra）与他的爵士乐队表演。桑·拉演奏一件又一件乐器，甚至用很少与爵士乐扯上关系的慕格电子合成器来了一段奇特的独奏。电子噪声突然发挥了娱乐效果！他们偶尔上演一回传统的大型乐队演奏，似乎想向那些半信半疑的人证明他和乐队确实有演奏功力，证明不管他们多么天马行空，但仍然有爵士根基。之后，音乐又会重新飘往外太空。当时乐队后方放映着幻灯片，回味他们的埃及金字塔之旅。台上的桑·拉多半戴着一副没有镜片的眼镜，那副眼镜是用铁丝缠绕出来的，铁丝在他眼前弯来扭去，夸张至极。虽然很无厘头，但那些也都是表演。

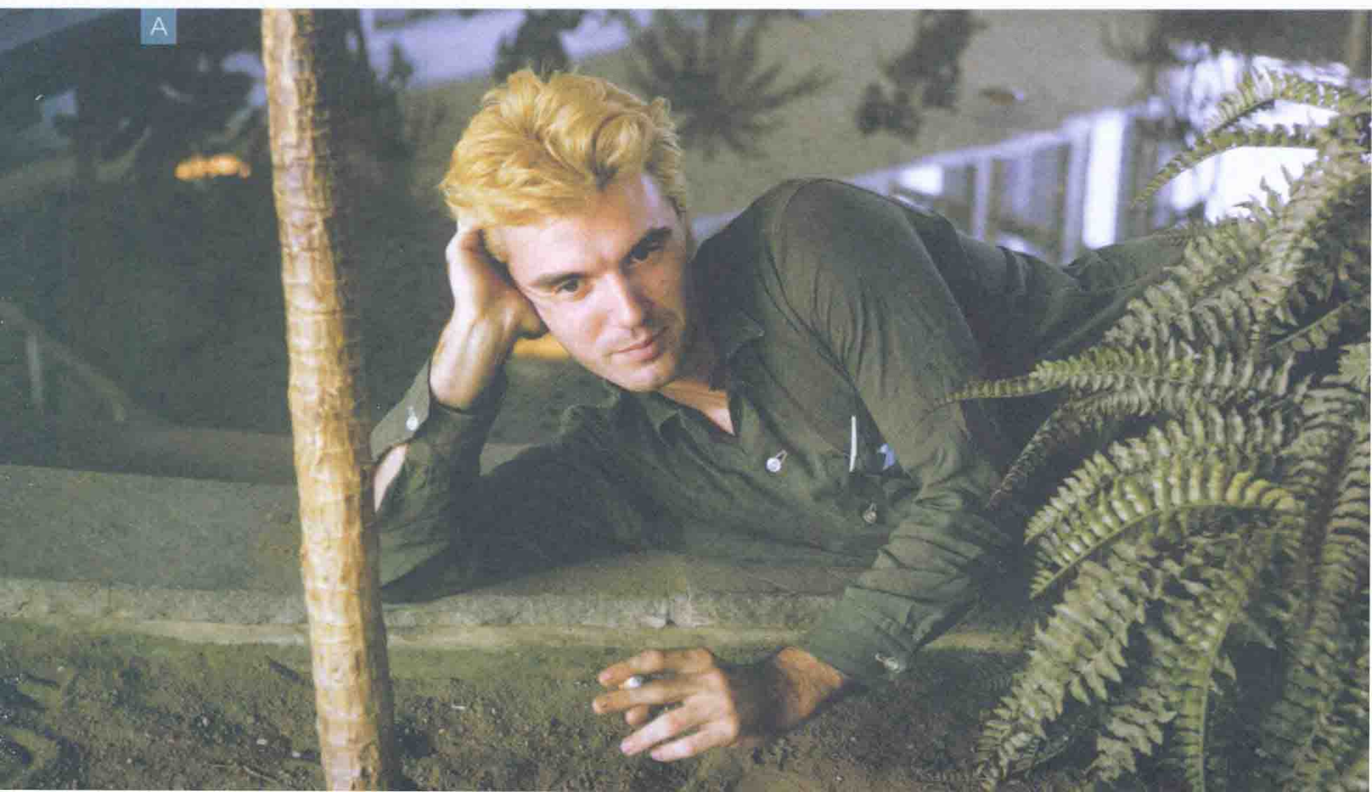
1973 年，我的朋友克里斯·弗朗茨（Chris Frantz）即将从罗德岛设计学院的绘画系毕业，他邀我组乐队，我们果真组了。他提议把乐队名取为“艺术人”（Artistics）。克里斯比我更擅于交际、更交游广阔，所以他找来了几个乐手。一开始我们在普罗维登斯一些公寓的派对上表演，翻唱别人的歌。我们唱过一两首地下丝绒乐队（The Velvet Underground）与卢·里德（Lou Reed）的歌，也唱了一些车库摇滚歌曲，肯定包括《九十六滴眼泪》。有趣的是，在克里斯的建议下，我们也翻唱过艾尔·格林（Al Green）的《爱与幸福》（*Love and Happiness*）。

大约在这个时期我开始写些原创作品。既然有了乐队，我希望他们会愿意表演我的作品。我还是没有成为流行歌手的野心，对我而言，写歌单纯只是让创作

力找到出口。《神经杀手》(*Psycho Killer*)这首歌最初是以原音歌曲形态在我的房间诞生的，我请克里斯和他女朋友蒂娜帮了一点忙。基于某种原因，我希望歌曲中间那八个小节是法语，蒂娜的妈妈是法国人，所以她的语言能力派上了用场。在我想象中，主人公是一个幻想自己伟大又有远见的连环杀手，类似拿破仑或某个浪漫派的疯子。《警讯》(*Warning Sign*)也是当时写成的歌，我记得现场演唱的版本几乎震破耳膜。那支乐队的另一名吉他手大卫·安德森(David Anderson)是个很了不起且不愿墨守成规的乐手，但恐怕比我还拙于社交。克里斯打趣说，我们的乐队名应该叫作"自闭人"(Autistics)。

华丽摇滚(Glam rock)是当时的新潮流，大卫·鲍威(David Bowie)让我大开眼界。我还曾经把头发染成金黄色，也给自己缝了几条皮裤。在当时罗得岛州的普罗维登斯县，这种造型无疑相当抢眼。在舞台上看起来还不错的服装，出现在大街上恐怕就太过招摇。我不断尝试新造型，想找出真正的自己。一会儿是阿门宗派(Amish)教徒，一会儿又换成雌雄莫辨的摇滚歌手，我一点也不害怕以不同造型出现在大庭广众之下[A]。

普罗维登斯也有一些迪斯科舞厅，我记得在里面听过一些舞厅不可或缺的曲


A

子，比如欧杰斯乐队（O’Jays）、三度女子乐队（Three Degrees）以及其他费城乐队的表演。我发现 DJ 想方设法要让歌曲显得比唱片上更长。不知为何，我们觉得这种舞厅音乐跟我们表演的或习惯听的摇滚乐并不冲突，在那里面跳舞也很开心。

20 世纪 70 年代中期，有个画家杰米·达格利什（Jamie Dalglish）提供我在纽约的食宿。他让我借住他的公寓，相对地，我要帮他翻修住处。他住的地方在邦德街，几乎就在 CBGB 正对面。当时帕蒂·史密斯（Patti Smith）偶尔会在 CBGB 朗读，莱尼·凯伊（Lenny Kaye）会帮她伴奏。电视机乐队（Television）与雷蒙斯乐队（Ramones）也刚开始在那里表演。我们充分利用了我们绝佳的地理位置，只要经济条件允许就尽量去听。等克里斯和蒂娜也搬到纽约，住在长岛市蒂娜哥哥的家里，我们大家就经常一起去 CBGB。不久后，克里斯再度提议组建另一个乐队。这回，也许是受到 CBGB 的表演的启发，又或者是因为我们已经有了一些原创作品（我为“艺术人”写的那几首歌），他认为我们应该更用心、更认真地去做。我同意试一试，就算反响不好，我们至少还可以往美术方面发展，至少我可以。我开始根据一些短乐句或零碎段落填写歌词，最后我会把吉他连上一部有麦克风输入孔的旧 Webcor 盘式磁带录音机，把那些写好的东西拼凑起来。我的笔记本里已经写满了歌词。

传声头像乐队

传声头像——我们选定的乐队名，是一个现场演唱团体。听起来很理所当然，但你得想想，当时有那么多唱片、那么多歌手（如今更多了），许多专辑出炉时都还不知道该怎么现场演奏，也不知道该如何抓住观众的心，可见作为现场演唱团体意义非凡。我们都听说过这样的故事：充满企图心的天真表演者——主要是歌手原本默默无闻，一夕之间被发掘，拿到歌谱，然后，如果那首歌成了畅销金曲，就跟乐队搭配，进行那无法避免的巡回宣传。会有专人帮他们设计造型，编

排舞台动作。大多数情况下，他们不久后就会坠落、殒灭。有些精彩歌曲就是这样创造出来的，业界也存在不少人为打造、虚有其表的明星。只是，这种表演究竟能不能吸引观众，那可就在未定之天了。他们还没有练就现场表演的功力。

这些被推到聚光灯下的可怜人必须跟披头士（The Beatles）、鲍勃·迪伦（Bob Dylan）、马文·盖伊（Marvin Gaye）和史提夫·汪达（Stevie Wonder）等人竞争，而那些明星表演时个个有如行云流水，对自己的创作天命已经掌控自如（至少当时看起来如此）。在某种程度上，这些天赋异禀的音乐人让那些资质平庸、需要一点助力的人更难出头，不管他们需要的协助是教他们怎么唱得诚恳、怎么在表演中吸引观众的目光，还是怎么穿衣打扮、挥手摆头。突然之间，人们开始鄙视那些既没能力创作、也没本事自己打理一切的表演者。这种偏见如今看起来未免有失公允。那些经过指导的——说得好听些，是那些通力合作打造出来的表演未必都不好。有些是团队合作的成果，创造出非个别艺人或乐队的眼界或能力所及的作品，可惜当时很多这种演出都未能获得应有的肯定，等到后来才被看成是嘻哈音乐的先锋。比如南希·辛纳屈（Nancy Sinatra）、香格里拉乐队（Shangri Las）、杰克逊兄弟（Jackson 5）、凯西与阳光乐队（KC and the Sunshine Band）。他们其中有些人是很优秀的现场表演者，当时的环境对他们却是加倍的挑战。也许我们该期待的是优质的专辑，可惜当时我们没能认清这一点。诚如卢·里德曾经说过的话：人们都想“眼见为实”。

到了更近代，作曲家、DJ，乃至流行音乐、摇滚乐和嘻哈音乐艺人会用电脑创作，也不像过去那样跟其他乐手一起演奏。这么做虽然让他们拥有更大的自主权——不需要乐队、不需要唱片公司赞助，甚至连录音室都用不着。然而，当涉及表演这块领域时，这些音乐人往往（尽管不全然）不知所措，其中有些人甚至应该跟舞台保持一点距离。不过，也有人终究找到了自己的路。要求这些人兼具两种才艺有时候似乎有点不公平。我见过太多创作天才突然被人推上舞台，情急之下只好模仿他们在别处看过的肢体动作、服装造型和表演技巧。我们都曾经在脑海中把自己套进幼年时景仰的英雄的身躯，像某种化身之类的。那种感觉很

兴奋，但到了某个阶段，最好让这种冲动冷却下来。毕竟，那些身体都已经被他们的原始主人使用过了。

某天下午，传声头像乐队在 CBGB 为店主希利·克里斯托和其他几个人试演之后，我们得到了为雷蒙斯乐队表演做开场秀的机会。尽管那段时期的我在舞台上还是个焦虑不安的小伙子，但早先在伯克利等地街头卖艺的经验告诉我，我有能力抓住观众的目光。我们当时的表演严格来说还称不上是“娱乐事业”，但在不安中依旧饶富兴味。套用某位作家的说法，看起来虽然不像意外事故，但也不至于太过不知所云。我的舞台表现并不虚伪造作，如今回想起来，当时的表演虽然很奇特，但也不全然是无意识的古怪。我偶尔会在表演中流露出别人的影子，可是多半时候，台上那个可怜的我只是在当时的能力与技巧允许下，做些自己认为对的事。

我们在 CBGB 登台后，开始应邀到曼哈顿下城其他地方演出，比如妈妈酒吧（Mothers）、马克斯的堪萨斯城俱乐部（Max’s Kansas City），最后进了穆德俱乐部（Mudd Club）。我们几乎每个周末都有表演，但白天的工作也没放弃。我的工作是在三十四街一家电影院当带位员，这份工作很合适，因为第一场电影要到中午十一二点才开演。我们经常睡眠不足，但乐队变得很团结。

如今看着我们在 CBGB 演唱时的三人乐队录像画面，我觉得，与其说那是支乐队，不如说是乐队的轮廓。那只是雏形，只是呈现了一首歌曲所需要的音乐元素骨架，如此而已。那些曲子并不能带来真正的娱乐或喜悦，那种音乐不足以引诱听众。但它也不像朋克摇滚那样，有种蓄意的攻击或摩擦。感觉好像看着一份建筑施工图样，然后自己去想象墙壁和水槽该安排在什么地方。

这些都是有意为之。可供利用的现有表演模式让人叹为观止，但在艺术上毫无价值，正如我前面所说，那些东西都是别人用过的。因此，唯一的明智抉择就是避开那些东西，把所有东西都剔除掉，看看还剩下些什么。在 CBGB 表演的某些人也有类似想法，比如说，雷蒙斯乐队不做吉他独奏。不过，我们把简化理论发挥得淋漓尽致，那种表演形态可以用否定法来定义：没有炫技的独奏（我没忘记尼尔斯·洛夫格林，知道自己不可能像他一样，想都别想。不过，我还是很

喜欢电视机乐队里汤姆·维尔伦［Tom Verlaine］的独奏）、没有摇滚动作或姿势、不搞华丽场面或戏剧性、没有摇滚发型、不要摇滚灯光（我们给酒吧灯光工作人员的指示就只有“开演时打开，结束时关掉”）、不需要预先演练的舞台废话（我报歌名，然后说“谢谢”，如此而已），不模仿黑人唱歌、歌词也褪尽华丽。我告诉自己，我不要用老掉牙的摇滚词句，不要“哦，宝贝”或别的我平时不会说的话，除非是为了讽刺意味或提及另一首歌时。

当你将某样东西——不管是音乐还是其他艺术里不想要的全部减掉，会剩下什么？谁晓得呢？把不被赞同的元素去除之后，就会变得比较“真实”吗？会更坦率吗？如今的我已经不这么认为。我终于明白，光是踏上舞台这个简单的动作本身就是造作的，但那个信念给了我们一个起步的方向。我们至少可以假装自己抛开了包袱（或我们想象中别人的包袱），也因此可以弄出一点新东西。这并不完全是妄想。

服装也是表演的一部分

服装也是表演的一部分，但是，在这方面我们该如何从头做起？那时候我们选择穿 POLO 衫，不但显得与众不同，还被贴上了学院派的标签[B]。

20 世纪 90 年代，学院派也被视为嘻哈，可是，在当时还带有一点上流社会的白人精英与特权分子的意味，那可不太摇滚。我并不是上流社会的白人后裔，但我很高兴知道美国呼风唤雨的守旧派竟然也有造型（还是公认的标志）。那些老一辈的大老板们尽管家财万贯，挑选的服装却不怎么样！他们买得起赏心悦目的服饰，却选择居家服装和看起来呆头呆脑的西装。这究竟是怎么一回事？

离开放克之城巴尔的摩（这城市有种古怪特质，以种族暴动和白人外迁著称），到罗得岛州的普罗维登斯上艺术学校，我遇见了一些背景跟我截然不同的人，那种感觉既怪异又美好。我努力去理解周遭的人和事物，增长见识，学到的东西不比课堂上少。其中某些人似乎穿着某种“制服”，不是军队或快递公司那种制服，他们相当严格地坚守服装规范，跟我过去所熟悉的服饰完全不同。我



B

发现随时随地都有“秀”。

上流社会的白人穿衣风格在电视或电影里经常被拿来当作典型的美国风格，我的某些新朋友似乎全心全意地认同。我决定自己也来尝试一下。之前我已经试过别的造型，比如华丽公子哥和阿门宗派教徒，试试这个又何妨？

我并没有坚持下去。一段时间之后，我觉得我的外表必须符合我们的音乐理念，要褪尽华丽，仿佛我根本不想要有造型。根据我的观察，除了放浪形骸的文化界人士和出没包厘街的酒鬼毒虫之外，大多数纽约男人都穿西装。我还发现西装是某种制服，刻意消除了（或者至少试图消除）用服装宣示立场的可能性。正如学校制服，西装让所有人看起来差别不大，那么重点就会转移到那人的举止与那人本身上，而不是外在的装扮。我认为，这种意图既有平等精神又值得称颂，尽管其中隐含着微弱的阶级标志。

于是，为了看起来像大街上的路人甲，我在市区的折扣商店买了一套廉价聚酯纤维西装[C]，是细格纹的灰色西装，穿上台几次。那件西装在舞台灯光照射下会让我满头大汗，我把它扔进蒂娜哥哥家的洗衣兼干衣机后，严重缩水，没办法再穿。在那件西装之前，我都是穿白色塑料雨衣、戴墨镜出现在 CBGB，看起来活像露鸟侠！

在拥挤闷热的酒吧里，学院派衣着会比塑料雨衣或聚酯纤维来得实用，所以我沿用了一段时间。我很清楚我们的服装造型也有所偏好，有人因此说我们是半调子，说我们不够“正经”。我不是来自上层阶级，所以这种评语让我有点惊讶。我觉得这种指控会让别人注意不到我们的音乐。我认为我们的音乐很正经，至少它在重新探索流行音乐的定义时是如此。我很快就发现，根本不可能在服装上做到完全中立，每一种服饰都隐含了某种文化包袱。我花了好长一段时间才领悟到表演的这个层面。


C

两年后，我们自认为已经准备好要为自己的音乐增

加一点肌理，为我们的黑白图画添上几抹色彩。有个朋友透露消息，说有位名叫杰瑞·哈里森（Jerry Harrison）的乐手正好有空。我们很喜欢当时刚出来的摩登爱人乐队（Modern Lovers）的试听带，杰瑞就是乐手之一，于是我们邀请他来聊聊。杰瑞有点顾虑，因为他在那个乐队有过很不愉快的经历，他们的主唱乔纳森·里奇曼（Jonathan Richman）在乐队即将大放光彩的时刻扬长而去，单飞去唱原音民谣。所以，一开始杰瑞只在几场演唱会上演奏了几曲。最后，他还是大胆地加入了进来。有了4名队员后，我们突然像支真正的乐队。音乐还是中规中矩、稀薄又干净，但音色多了一点圆润度，似乎实质上与声音上都更感动人，有时甚至有那么一点煽情。天可怜见。

我们的服装也有改变。不久后，T恤和紧身黑色牛仔裤就变成了我们选定的制服，至少杰瑞和我是这样[D]。

那时美国买不到细瘦的黑色牛仔裤，很难想象吧！第一张专辑问世以后，我们到巴黎演出，顺便采买牛仔裤。原来在巴黎一点儿都不难买到，所以我们买了一大堆。法国人显然比美国人更懂得欣赏他们心目中的美式叛逆原型。还有什么比T恤加牛仔裤更像美国寻常百姓的服装？而且还是比聚酯纤维西装男子更性感的寻常百姓，巡回演唱时，T恤和牛仔裤也更容易洗涤与维护。

请别误会，这些可不是普通的蓝色牛仔裤，是细瘦的直筒黑色牛仔裤。这种服装和它们的轮廓让人想起小流氓与乡村摇滚，比如艾迪·柯克兰，以及还没有服装预算时期的披头士和滚石乐队。某种意义上，我们又回到了基本款。[E]


D


E

或许那种细瘦的黑色竹竿造型也会让人联想起其他，比如奥地利表现主义画家埃贡·席勒（Egon Schiele）那些饱受折磨的憔悴自画像，以及风格独具又放荡不羁的过激分子、法国诗人安东尼·阿尔托（Antonin Artaud）。当时的观念艺术家约瑟夫·科瑟斯（Joseph Kosuth）只穿黑色衣服，我短暂交往的女朋友也是。

后来西装与窄版黑色领带重新流行起来，成为市区音乐场合的代表服饰。这点我始终想不通，那究竟指涉什么？我是不是错过了哪部黑色电影，而里面的人都穿成那样？我已经试过西装，不想再回头。

成为一支真正的乐队

杰瑞弹键盘乐器和吉他，他也能唱，有了这些新力量，我们可以让歌曲呈现出比以前更丰富的织体。织体可以成为音乐内容的一部分，这在精简的三人团体时代根本办不到。有时杰瑞会弹电钢琴，有时候弹上一段吉他，通常都跟我的部分对应。有时我们一个弹滑音吉他，另一个就弹和弦。在此之前，我们曾经绞尽脑汁想变化每首歌的织体，比如让克里斯从打鼓换成弹电钢琴，或者我换成弹原音吉他。可是，在杰瑞加入之前，我们的选择很有限。到了 1976 年我们灌录第一张专辑时，杰瑞还没练熟我们的曲目，但我们的骨架上已经呈现出了肌肉。

我们终于像个真正的乐队，不再是乐队的雏形，而且我们出奇的紧密。我们到欧洲巡演时，媒体认为我们的音乐受到过斯塔克斯 / 沃尔特[①]音乐风格的影响。他们说对了。我们是半艺术、半放克的律动乐队，要到几年后我们发展成完备的艺术放克团体，美国媒体才辨识出来。但那些元素都在，从一开始就有，只是比例完全不一样了。克里斯和蒂娜是绝佳的节奏部，尽管克里斯不擅长花哨技法，但他的弹奏功力很扎实，这就给了我们一个稳固的基础，可以包容那些我随意抛撒的蹩脚元素。

① 斯塔克斯 / 沃尔特（Stax / Volt），原为 1957 年在孟菲斯设立的独立唱片公司 Satellite Records，1961 年改名为 Stax，开创了美国南方灵魂乐与孟菲斯灵魂乐风格。——译者注

我说我们很"紧密"，这是什么意思呢？如今很难下定义，毕竟，在这个时代里，乐器的演奏乃至人声都可以用数码科技量化，再让它们完全贴合拍子。如今我了解到，"紧密"并不代表所有人都精确地贴合拍点弹唱，它指的是所有人一起弹唱。乐队如果经常一起演奏，他们就能培养出默契，会在某个段落稍稍领先拍子，又在某个部分稍稍落后。歌手也一样，优秀的歌手往往会善用节拍的格线自由发挥，从来就不落在拍点上，而是在拍点前后或推或拉，就跟我们用充满情感的腔调读书时一样。原来不完全吻合格线是没问题的。事实上，有时候它甚至比四平八稳的韵律来得动听。威利·尼尔森（Willie Nelson）和乔治·琼斯（George Jones）唱歌严重偏离拍点，反而更让人觉得他们是在说故事，在将故事传达给你，是某个人与另一个人的交流。那些彷徨与犹豫通过表演内化，一段时间之后，人们就会知道它们什么时候会出现。表演者不需要思考这些东西，它会自然而然地变成乐队的声音。就是这些可被接受的瑕疵让表演有了特色。最后，听众也能辨识出这些让乐队或歌手与众不同的特质。

音乐家、神经科学家丹尼尔·列维京（Daniel Levitin）曾经演示过他在实验室设计的实验。他让一名古典钢琴家用电钢琴演奏肖邦的曲子，钢琴记忆了钢琴家敲击的每个键，可以依样画葫芦地弹奏。接着，列维京慢慢转动演奏情绪钮，直到所有音符都精准地落在拍点上。毫无疑问，这样弹奏出来的音乐尽管更为正确，却完全没有感情。相反，如果把演奏情绪钮转往反方向，演奏变得更炫丽，更跳脱格线，这种音乐也没有感情，几乎趋于混乱。

乐手们似乎都明白这点，他们知道情感不等于技巧，知道放克的律动不是正正方方的，而听起来简简单单的节拍却可以撩拨人心，也可以单纯只是节拍器般的计时工具，一切全看演奏者。

在三人团体与四人团体期间，传声头像乐队的歌曲乃至表演主要还是关于自我检视，以及对外在世界的忧虑与困惑方面的。这些都是心理层面的东西，是一堆堆内省文字，搭配我对人际关系那种稍微跳脱现实的"火星人类学者"观点。放克律动始终都在，充当某种肢体导向的物理解毒剂，纾解那一连串的不安与焦

虑。但那份律动从来不会喧宾夺主，它是一张声音与心理的安全网，一种与躯体的联结。它在说，不管主题或歌唱者看上去多么疏离，歌曲的律动感以及它与肢体之间的联系会提供慰藉与支点。只是，那些尖锐不安的东西仍旧会突显出来。

我们巡回演唱的同时，也会去欣赏其他乐队的演出。我们在英格兰一所学校的体育馆看了冲击乐队（The Clash）的表演。在音乐上很难听出个所以然，不过，很明显，当时在那里浮现的乐音听来比较像是某种一致性的行动，那种颂歌般的煽动特质清楚地表达出了这一点。任何煽动性的元素在我们的音乐里都深深埋藏起来。我至今仍然认为，表面上一切正常就是最颠覆的表现。表现得像个叛逆分子，只会画地为牢，成为别人眼中只愿意跟叛逆分子来往的人。我从来不曾成功地打造出那种正常的外表，但那是指导原则。所以，即使我们之中有些人或许在服装上会被归类为詹姆斯·迪恩斯（James Deans）类型，至少我们绝不去碰皮衣和别针。不到两年，我又会穿起牛津鞋和普通西装，算是试图融入社会的古怪策略。

在伦敦，我拜访了维京唱片公司（Virgin），当时的公司地点离波多贝罗路不远。他们让我观赏一堆性手枪乐队（Sex Pistols）的演奏录像。我觉得那个乐队很逗趣，不是可笑，而是货真价实的喜剧，几乎是模仿摇滚乐队的讽刺剧。他们不会演奏，就连站在台上都有困难。很多人都不明白我怎么能够一面嘲笑某个东西，一面被它逗得哈哈大笑。然而，我们不都喜欢那些伟大的喜剧演员吗？

到了1978年第二张专辑出炉时，我们已经进入一些规模更大的场地表演，比如小戏院，不再局限于那些常见的脏肮酒吧。我们通常都是主秀，前面只有一场表演。我们的交通工具是厢型车。其他乐队会走比较传统的路线，为成名乐队做暖场表演，这种方式可以让新兴乐队有机会在大场地表演，但我觉得那种表演让人感到沮丧又乏力。观众不是来看你的，不管你多么优秀、多么创新，他们也不会理你。约翰博士般鉴不远！

CBGB的老板希利在纽约第二街买了一间废弃戏院。我们是第一支在那里表

演的流行乐队，我记得那是在除夕夜。那天我决定配合节日气氛热闹一下，所以选用原色服装，当然是穿 T 恤和牛仔裤，只是色彩选择了鲜红和亮黄。戏院里灰尘太多（主办单位没有清扫干净），观众情绪高涨时，我们看见灰尘纷纷扬起，像云雾般飘在空中。开唱没多久，我们几乎就唱不下去了，之后一连咳了好几天。当天的时髦打扮也没引起任何回响。

隔年第三张专辑问世时，我们还是四人团队，不过，多亏帮我们制作前一张专辑的新朋友布莱恩·伊诺（Brian Eno），我们的专辑有了更多叠录与起伏的音效处理。我们仍旧经常巡演，还为我们的现场表演采购了一些最先进的器材，包括吉他效果器踏板与回音装置。杰瑞也买了便携式迷你平台钢琴、风琴和一台电子合成器。我们能复制出某些最难呈现的录音室音效，也可以重建我们灌录过的歌曲，勉强可行。不过，我们都知道，保持紧密的节奏核心也同等重要。我们还是一支现场演唱团体，不只是忠实重现唱片录音的团体。我们知道律动很有意思，它对我们而言不可或缺，显然还可以打动台下的观众。有了那些新增的乐器和音效装置，我们真的可以开始变化每一首歌曲的织体。我们确保没有哪一首歌听起来跟另一首一模一样，至少在我们听来必须不一样。我在舞台上不跳舞，只会稍稍扭动身体，主要是腰部以下的部位。即使我想疯狂地舞动，也不可能办得到，因为我必须经常留在麦克风旁边，还得时不时踩一下吉他踏板。我注意到，我们在重现录音室效果时，往往会把自己逼到极限，歌曲的织体、层次、效果，还有层层堆叠的声音与节奏，我们四个人在现场殚精竭虑才勉强能重现这一切。成品听起来很不错，就连我那比较让人倒胃口（对某些人而言）的演唱风格也柔化许多，至少我这么认为。随着一路巡回演唱，每天晚上接连的表演，我的唱歌技巧也越来越娴熟了。

乐队录制完下一张专辑《留在光亮中》（*Remain in Light*）之后，碰到了难题：这张专辑完全不是一支四人乐队能在现场重现的。即使不以忠实重现为首要考量也难以办到，这张专辑——以及后来的某些专辑，给人的感觉是许多声部的紧密结合。相较于我们之前的专辑，这张专辑的制作手法更接近非洲模式，尽管它呈

现的音乐未必带有浓重的非洲风格，却有那种令人痴迷的共同情感。律动与结构在结合的过程中，没有哪个声部操控一切，或自行引领旋律往前发展，如此一来就创造出非常不一样的感觉，这点也必须在舞台上重现出来。对这张专辑而言，把节奏的织体弄对，其重要程度跟歌曲里其他元素一样，或许更加重要。

外界一直认为我们是以扩大之后的乐队阵容录制那张专辑的，其实不然。在唱片灌录期间，除了原本的核心团员之外，只增加了亚德里安·比劳（Adrian Belew）和另外两名打击乐手。多轨录音的魔法让我们能够自行加入音乐声部，杰瑞可以先弹一段吉他，晚一点再加入一段键盘音轨。我们建构了 24 轨错综复杂的音乐声部，通过各音轨的开启与关闭，创造出许多可以取代传统主歌或合音的段落。

当时布莱恩·伊诺和我刚刚完成两人合作的专辑《我在幽魂丛林的日子》（*My Life in the Bush of Ghosts*）。那张唱片运用的正是不久之后我们灌录《留在光亮中》的技巧，只不过，在这张专辑当中，我跟布莱恩都没有开口唱歌或填写歌词，所有歌词全是搜集现有材料而来。因为用了“采样”来的歌声，所以当时我们没办法现场演出这张专辑中的作品，无论如何，这段经历给了我们信心，知道流行音乐专辑可以这样制作出来。

现场演出

现场演出又是另一回事了。除了亚德里安之外，我们又增加了打击乐手史蒂夫·斯凯尔斯（Steve Scales）、键盘手伯尼·沃雷尔（Bernie Worrell）、第二贝斯手布斯塔·琼斯（Busta Jones）与人声部的多莉特·麦克唐纳（Dolette MacDonald）。最初练习时简直是一片混乱，我记得杰瑞特别擅长安排哪个人弹奏哪一部分。当然，最后出来的成品跟专辑里的音乐不完全一样，它更延展、更放克，律动的趣味更加浓厚。

我们乐队扩编后的第一次公演是在多伦多市郊的热浪音乐节。我们忐忑不安，因为要用全新的音效表演几乎没人听过的曲子。保险起见，我们先从过去四人乐队时代演唱的几首人气最高的曲子开始。音乐节的观众很捧场。观众喜欢表演者在他们面前出险招，就像运动员的粉丝，他们觉得是他们的支持让运动员赢得了比赛。我们的险棋达到了预期效果。我们很紧张，却也欣喜若狂，观众察觉到了。接近尾声时我们或许有点松散，但效果很好。事后我们回到后台，都情不自禁地跳起来欢呼。有人告诉我们那场表演让他想起迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）的专辑《在路口》（*On The Corner*），我觉得那是最棒的赞美。对我而言那是一种全新的表演形态。

我知道我们新灌录的专辑比以前的作品少了点忧思，它主要是关于屈服、狂喜与超越的，现场演出往往能把这些特质突显出来。那不只是沾沾自喜，显然我在舞台上有种飘飘然心醉不已的感觉。我觉得观众有时候也能感受到。

我们跨越了一条界线。乐队规模小，音乐与队员之间的互动就比较紧密，观众能够辨识舞台上的个别成员与他们的特质。当团体变得太大，就不可能办得到，至少，以我们当时选定的编排方式是办不到的。虽然我还是站在最前面当主唱，队员之间却没有一般大团体中明显可见的主次之别。无论在音乐上还是视觉上，每个人都是全体的一部分，乐队变成更为抽象的实体，变成一个社群。个别的队员或许有机会轮流崭露头角，发光发热，但他们本身却会隐没在团体里。听起来似乎自相矛盾，但大家越融入整体，就越能抛开个人特质，臣服于音乐之中。那是活生生的理想社会典型，一个呈现在所有人——包括观众面前的短暂乌托邦，即便它稍纵即逝。

根据我个人的经验，那不只是音乐上的转变，也是心理上的转化。音乐的本质当然有推波助澜之效，可是部分原因在于乐队的规模让我——即使身为主唱也能够跳脱自我，获得某种令人雀跃的解放感。乐队规模比较小的时候，你偶尔可以体验到那种入迷的感觉，但在大型乐队里却是经常如此。那种感觉让人满心欢喜，甚至有强大的心灵力量。你能想象得到这有多么诱人。很显然，它很像其他约定俗成的形式，比如基督教教堂、遍及世界的狂喜恍惚状态，当然还有其他起源相似的流行音乐。

另一个有趣的现象是，我们把经典放克乐手（比如伯尼）和像我们这样的白人艺术摇滚小子凑在一起。我们用我们的艺术品位把美国黑人音乐介绍给摇滚乐迷，这是一种奇特的组合。当时美国流行音乐有明显的种族隔离现象：摇滚乐迷多半是白人，而放克、拉丁音乐和节奏布鲁斯（R & B）的乐迷却不是。在舞厅或舞台上两者鲜少混合。迪斯科舞曲发源于同性恋酒吧，它同时也是另一种形式的节奏布鲁斯，却不受摇滚乐迷的青睐。我们在得克萨斯州的卢伯克市表演时，那家舞厅在舞台上悬挂横幅，上面写着“这里不是迪斯科”，不恰当地引用了我们的歌《战时生活》（*Life During Wartime*）里的句子，把它拿来当成反迪斯科（也隐含反同性恋与反黑人意味）的颂歌。

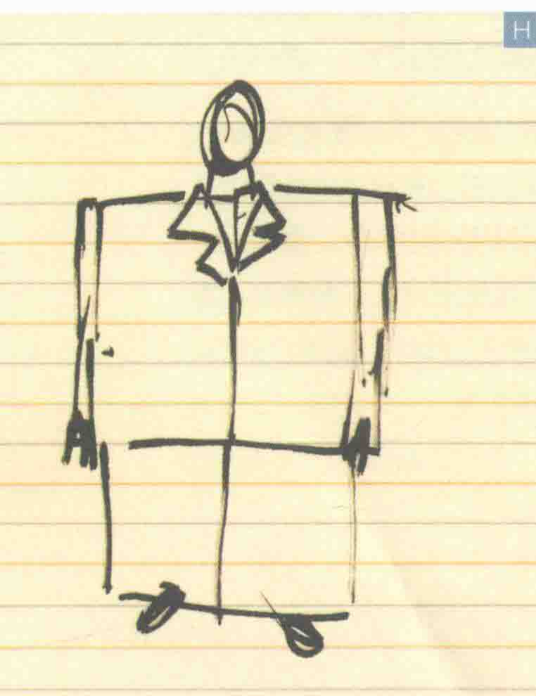
美国的电台大致上也是一样的反应。虽然《一生只一回》的音乐录像频频出现在 MTV 频道，一般的摇滚音乐电台却不肯播，也不愿意播那张专辑里的大部分歌曲。他们说那些歌太放克，不是真正的摇滚。节奏布鲁斯的电台也不肯播。不用说，大众还是听见那首歌了，美国电台的种族偏见对歌曲的影响有限。有趣的是，时代在变，却也在原地踏步。的确有某些媒体的观众只对音乐感兴趣，不在乎作曲者的种族，不过，大致说来，美国音乐圈的种族隔离色彩只比其他团体淡一些。改变确实会发生，可惜它的步调有时缓慢得让人难受。

毋庸置疑，白种人也喜欢跳舞。我意识到，我们的新意不只在于让黑人与白人同台演出——这不是什么新鲜事，而是我们呈现的方式。我们的节目让每个队员都成为乐队的一部分，所有人一起表演，那才是过去没人做过的。

我自己在台上的扭摆是无意识的动作，我唱歌的时候显然必须站在麦克风前，其他时候律动感会引领我，我也让它自由发挥。虽然我们都喜欢看音乐舞蹈节目《灵魂列车》（*Soul Train*），但我既没兴趣，也没能力学习流畅的舞步。再者，一个呆头呆脑的白人男子想变得灵活、想变成黑人，那场面肯定令人不忍直视。我放任我的身体一点一滴地去探索它自己的规则与动作，通常会有点儿愚蠢、抽搐，拘谨得很怪。


F


G


H

从日本艺术中获得灵感

巡回演唱时我们到了日本。我去欣赏了日本的传统戏剧，比如歌舞伎、能剧和文乐。这些表演极度规格化，有人用“表象主义”这个词形容它们，跟我们在西方更常采用的伪自然主义相反[F]。

每个角色都穿着庞大无比、精巧繁复的戏服，举手投足也跟真实生活里的人大不相同。他们扮演的可能是贵族、艺伎或武士，脸上都化了妆，说话声音也很不自然。文乐类似木偶戏，演出时通常有很多人站在台上操控接近真人尺寸的木偶。我们不可以“看见”那些人，但他们就在那里，虽然个个穿得一身黑[G]。人物角色非常不完整，因为他们说的话并非来自近处或木偶背后，而是来自坐在舞台另一边的其他演员。仿佛演员的各部分演出都被割离，切割成数不清的相关联的片段与功能。你得自行在脑海里重组那个角色。

这些东西能运用到流行音乐表演上吗？我不知道。但有天晚上在东京吃晚餐时，时装设计师约尔根·里耶（Jurgen Lehl）说了一句老行规：“舞台上的一切都要放大。”我豁然开朗，开始构思新的舞台服装。我想要西装，但尺寸要大，采用能剧服饰的风格。其实约尔根的意思不是这样，他指的是手势、表情和声音。但我也把它运用在服装上[H]。

我利用巡回演出的空当飞往巴厘岛，因为我和伊诺录制《我在幽魂丛林的日子》时结识的编舞家托妮·巴泽尔（Toni Basil）大力推荐，说那是个让人忘我的地方，表演无所不在。我租了一部小型摩托车直奔山区，远离海滩度假区。我很快就发现，只要当天下午有人到村里的庙宇供奉鲜花水果，几乎就可以确定那个地方晚上会有祭典上演。

果然，我每天晚上都能观赏到由甘美兰管弦乐队伴奏的舞蹈以及扮演印度史诗《罗摩衍那》的皮影戏，那是一种融合了宗教与剧场元素的史诗剧兼祭祀活动（甘美兰管弦乐队是小型乐队，主要有调过音的金属锣和形状似木琴的乐器，各种乐器之间的交互作用既和谐又精巧）。在祭祀表演中，某些演出者会陷入恍惚，然而，即使在恍惚之中，一切依然按照既定程序进行，并非如西方观众所预期，变成混乱失序的场面，那是一种更有深度的舞蹈[1]。

如同在日本剧场里，这里的表演者通常戴面具或涂抹夸张的脸妆。他们的肢体动作也是风格独特又“不自然”。我开始体会到，与传统西方剧场相比，这种“表象式”剧场跟其他类型的流行音乐表演有更多共同点。



这些演出的现场让我深受震撼。比如观众——多半是当地村民，各种年龄段的都有，有一半以上的时间都无心观赏。他们会来来去去，跟推车小贩买个零食，或抽根印度比迪烟，再回来观看。这种情景比较像是在音乐酒吧，而不像在西方剧院。西方剧院的观众必须肃静端坐，直到表演结束才能离开或谈话。

巴厘岛的那些“秀”完全与人们的日常生活结合，至少在我看来是这样。没有任何企图要把祭祀和表演与观众区隔开来，一切事物似乎都彼此交融，食物、音乐和舞蹈都只是日常生活的一部分。我想起约翰·凯奇(John Cage)的一则轶事。他在日本时曾询问当地人信奉什么宗教，得到的回答是，日本人没有正规的宗教。当然，日本人在婚礼、葬礼及婚姻生活中的确有佛教、神道教的仪式，却没有每星期上教堂或寺庙这种事。他们的“宗教”完全渗入文化，呈现在日常事务与惯例当中，跟生活密不可分。我开始意识到，戏剧性未必是坏事，在世界上很多角落，它都是生活的一部分，也未必是虚假的。

我想我已准备好要接受这种全新的表演观，而且我迅速了解到，表演节目可以不需要假装“自然”。西方强调伪自然、崇尚自发性，认为那样才有真实感，其实那只是舞台表演的方式之一。我认为，穿上戏服扮演一场秀也没什么不好。那不代表不诚恳，事实上，只要仔细去观察，到处都见得到这种预先演练过的表演。福音教堂里的礼拜仪式很有放克风格，又充满活力，但它们也是反复地以几乎相同的顺序进行的。这并不会让那些仪式变得不真实或力道不足。宗教渗入表演，跟我们的音乐之间有明显的同质性。

我在洛杉矶跟托妮合作,为《留在光亮中》专辑里的几首歌曲制作音乐录像。针对《一生只一回》这首歌，我取材日本的街头舞蹈、福音教会的入神状态和我自己的即兴创作，想出复杂的舞步。托妮过去曾经跟没有舞蹈基础的人合作过，所以很懂得该怎么引导我做出那些即兴动作，再进行编排，选择最好的部分，修改得更美妙，再排列出顺序。我们花了几星期时间，才让那些舞步变得更紧凑。所有的舞蹈要用一镜到底的方式拍摄，所以我必须能从头到尾一气呵成跳完，不能中断。按照托妮的说法，那是一段“歌舞表演”，实际的成品却跟这个词给人

的印象相距十万八千里。

剪辑的时候，我们加入了一些短片，透露某些舞蹈动作的来源：有一段是日本青少年在东京代代木公园跳舞（如今公园里已经禁止跳舞）的影片，只有短短几秒；还有几个取自人类学影片里的非洲舞蹈镜头，舞者蹲伏在地面上。我想让观众知道我的舞蹈取材何处，不想让人以为那都是我凭空想出来的，只不过，我那抽搐般的即兴动作看起来一点都不像原始版本。

传声头像又录了一张专辑《含糊其辞》(*Speaking in Tongues*)，制作程序跟《留在光亮中》非常类似，只是这回少了伊诺的参与。我在构思后续的表演和巡回演出时，决定将我从日本、巴厘岛和福音教会得到的灵感派上用场，整场表演从头到尾都要仔细规划。

如今回想起来，大型乐队初期的巡演应渐进式发展。我舞步越来越有模有样，因为我慢慢琢磨出了哪些即兴舞步最适合哪首歌的哪一部分。那是一种有生命的编舞流程，就跟我拍录像时一样，只是如今牵涉更多人，做的也是一整场表演。我用记事板规划一切，偶尔会搞不清楚哪首歌可以搭配哪个舞台装置。一段时间后，歌曲才会跟舞台与灯光相互配对，其他动作细节也是一样[J]。

J



这回我们决定全体都穿中性的灰色服装。我发现，舞台上的人要么会突显出来（穿白色或亮晶晶的衣服），要么会消失（穿深色衣服）。音乐表演节目无可避免地有许多器材在舞台上——吉他、鼓、键盘乐器、扩音器，有时候器材跟表演者一起被灯光打亮。为了解决这个问题，我请人把所有金属器材（铜钹脚架和键盘架）涂成平光黑，以免抢了表演者的光彩。我们把吉他的扩音器藏在伴奏乐队的平台底下，看不见了。穿灰色西装似乎是最佳选择，而经过事前的缜密规划，每天晚上的灯光效果都很一致。通常乐手或歌手选择穿上白色或黑色上衣后，不是比其他人都闪亮，就是整个人黯然失色。我们避免了这个问题。

重置舞台

在先前所有巡回表演中，我们都沿袭 CBGB 时代的灯光守则：用白光，节目开始时打亮，结束时熄掉。我觉得是时候做点改变了。我还是只用白光，如今却有各种形态、排列与组合。我们不用滤色片之类的东西，倒是用了日光灯泡、电影灯具、暗影、手持灯、工作灯、家用台灯乃至地板灯，每一种灯光都有它自己的特质，但都是我们所谓的“白光”。我邀请了灯光师贝弗莉·埃蒙斯（Beverly Emmons），我曾经在美国戏剧家罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）的作品里看过她的灯光设计。我让她看我的记事板，跟她说明我的想法，她完全知道该如何达到我想要的效果，也知道该使用哪种灯具，怎样布置。

纽约市区的剧场让我无比振奋，罗伯特·威尔逊、马布矿场剧团（Mabou Mines），尤其是伍斯特剧团（Wooster Group），都在尝试将全新素材带上舞台、呈现出来。在我眼里，那些试验很接近不久前启发我的东方戏剧和祭仪[K]。

他们所做的事让我大为振奋，感觉就像回到了第一次接触到流行音乐的青少年时期，或回到了朋克与后朋克时代那种“怎样都行”的态度大行其道的时期。我邀请曾担任马布矿场剧团导演的乔安妮·阿卡莱提斯（JoAnne Akalaitis）来观看我们初期的预演，提供一些建议。当时还没有舞台装置和灯光，我想

知道的是，专业的剧场人士能不能看出我的疏漏，或提出一些更好的呈现方式。

仿佛情况还不够复杂似的，我决定让整场表演透明化。我要呈现作业流程，让大家看到整场表演是如何拼凑起来的，观众会目睹一件件乐器在舞台上定位的过程。这个点子实在稀松平常得很，我很惊讶自己竟然从没听过别人这么做（音乐表演方面）。

循着这个观念发展下去，自然得出一个结论：节目得从一座空舞台开始。观众盯着空荡荡的舞台，想象着可能会出现什么。舞台上方仅仅挂着一盏工作灯，就跟预演或工作人员在移动舞台设施时一样。没有五光十色，没有“秀”，只不过，这无疑也是表演的一部分。

我们之所以这么做，是想把之前巡回演出过程中演化出来的概念更进一步呈现出来。在过去的表演中，我们通常先以四人乐队形态演唱几首歌，接着，其他乐手慢慢上台，在事先摆好键盘乐器或打击乐器的升降舞台上就位。现在，我们将这个观念进一步延伸，让每个乐手和每件乐器一个接一个地出现在空荡荡的舞台上。我们把乐器放在移动平台上，藏在舞台两侧。平台由工作人员推出来，然



后乐手跳上座位，加入表演，直到节目终了。

舞台道具与灯光设备同样也由工作人员拿出来：脚灯、拍摄电影的立灯、支架上的幻灯片投影机。有时，这些灯具上场后立刻运作起来，你能看见它们做了什么，有什么效果。等所有东西终于全部到位，你就能看见刚刚介绍过的器材与其他设备一起发挥作用。魔术师先透露戏法是怎么变的，再开始表演，我相信这种透明做法并不会削减表演的魔力。

这就是我的想法，其中很大部分来自我看过的东方戏剧与祭祀表演。比如文乐的表演者在众目睽睽之下操控木偶，助手上台来协助歌舞伎演员换装。而在巴厘岛，观众可以目睹整个戏剧或祭祀表演的准备过程，但那些都不重要，虽然有那么碍眼的东西存在，表演的张力与冲击力丝毫不减。

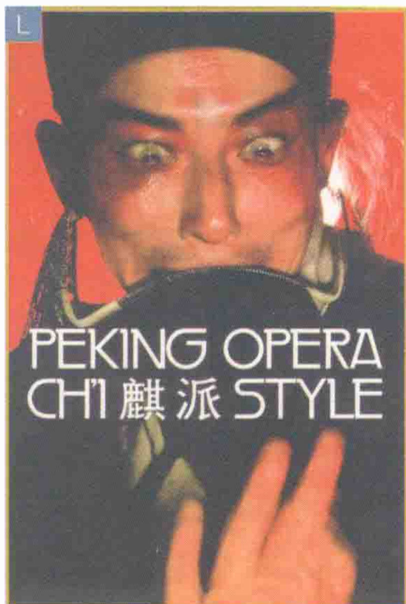
流行音乐表演还有另一个层面很类似西方与东方的古典戏剧：观众已经知道节目内容。在古典戏剧里，导演的诠释等于在观众耳熟能详的故事前方摆放一面镜子，让我们从全新的视角欣赏它。流行音乐演唱会也是如此。观众喜欢听曾经听过的歌曲，虽然他们最熟悉的是录音版本，却也想在全新的场景里听见那些熟知的旋律。他们不想要表演者一丝不苟地复制唱片，他们希望歌曲能有一点变化，想要从新的角度欣赏旧事物。

身为表演艺人，我们不希望永远都在表演自己的畅销歌曲，可是，只演奏新的、陌生的素材却会赶跑观众。我很清楚，我干过这种事。这种现象似乎有点不公平，你绝不会想去电影院花一整晚时间看熟悉的角色与场景反复播放，中间只点缀了几幕全新片段。如果视觉艺术家或作家只会复制先前的作品，没有多大变化，你也会感到厌倦。偏偏有时候这正是观众想要的。在美术馆里，观众期待看到已知的、熟悉的与新颖的混合在一起，就像在古典音乐会里一样。不过，即使有这些限制，流行音乐演唱会还是有不少发挥空间，它不是机械性的反复动作，也不需要如此。

最有企图心的一场表演

我们在洛杉矶演出时（这次演唱会后来制作成电影《别假正经》[*Stop Making Sense*]），我邀请京剧大师周少麟[L]来参观我们的演出。在那之前不久我观赏了他的演出，很好奇他会怎么评价我们的东西。他从没看过流行音乐演唱会，但我猜他应该在电视上看过一点儿。演唱会隔天我们碰了面，一起吃午餐。

周先生很坦率，或许该说他直言不讳，一点都不担心自己的外行人角度会有失偏颇。他巨细靡遗地告诉我哪些地方“做错了”，哪些地方又需要改进。出乎意料的是（至少我很意外），他的观察结果跟我从杂耍演员、滑稽歌舞剧舞者或单口相声演员嘴里听到的相去不远，显然某些舞台规则是放诸四海皆准的。他的部分建议是关于如何进场，或如何吸引观众目光的。有那么一种说法，意思大概是：在做特殊表演之前，要让观众知道。你给他们暗示，让他们把注意力移到你或任何即将做特殊表演的人身上（而且你得知道该怎么做才不会太明显）。这话听起来似乎有点违反常理，如果你让观众预知接下来会发生什么事，那还有什么惊奇可言？但是，如果你不给他们暗示，结果可能会有半数观众看不到。他们会眨眼睛、会转头看别处。看来，太惊奇反而不好。我就经常犯这个错误。这个原则不只适用于舞台表演或激情的歌唱，你可以在电影或任何地方看到它的运用。单口相声演员应该也有不少类似的技巧，可以让他们在说出经典台词之前吸引住观众。



另一则类似的守则是：“告诉观众你要做什么，然后开始做。”“告诉”指的不是走到麦克风前大声宣告“亚德里安现在要来一段精彩

的吉他独奏”，而是运用巧妙的手法。恐怖片的导演和剪辑师都教过我们很多这种诀窍，比如听起来很不祥的配乐（第一次通常不会发生什么事，等到后来果真出事时，震撼力就会更强大）。有两种对话同时进行：一是故事本身，二是故事的叙述方式。舞台上也可以如此。

在过去的巡回表演中自然而然衍生出来的舞蹈动作变得越来越有条理。舞步还是从预演时的即兴动作产生，只是，如果哪个歌手、乐手或演出者不自觉地做出某个效果很棒的表演，我更有把握可以在演出时重新呈现，不至于减损它的力道或内涵。我信心满满，觉得这种由下而上的表演方式可以行得通。所有艺人都会这么做。如果某天晚上出现很不错的创意，那就继续保留，那可能是灯光提示、歌声的装饰音，或砸掉吉他。任何东西最终都会变老套，所以表演的人必须勤奋点，只是，当某个动作或手势或音效很合用，就能增加情感与力道，每一次它都会跟第一次一样真实。

不是所有人都喜欢这个新方式，因为有些表演者的动作必须符合标准，或者至少不能太离谱，他们觉得那样很不摇滚。可是，再想想周少麟的劝诫，如果你打算来点疯狂或临时起意的花招，至少要事先“告诉”观众，好让大家看得见，否则你的灵感就白白浪费了。

那么音乐要如何跟这个观念搭配呢？音乐难道不是引领这些舞台噱头的“内容”吗？感觉上，音乐与画面的同步可以触动我们的心灵与情感，到最后，孰先孰后似乎不如想象中来得重要。一种灯光或舞台装置配某一首歌，观众立刻会假设两者之间有所关联。同一首歌搭配另一种灯光，听起来可能也很适合，只是会多点惊悚，甚至威胁的意味（虽然这样或许也行得通）。我们有时候会以为，自己之所以能看出事物之间的因果关系，是因为它们同一时间发生，这个观点也存在于舞台以外的世界。我们会审视事物，在我们眼见耳闻的现象中寻找情感的关联性，在我看来，这些情感联结即便没有预先构思或展现出来，也不会显得虚假或不诚实。

这场表演是我所做过最有企图心的作品。虽然构想很简单，但是所有的器材当天下午必须搬上台进行技术检测，然后演出前得全部撤走，增加了工作人员的工作强度。表演很成功，节目的透明度与概念性的结构并没有减弱情感冲击。结果非常让人满意。

那次之后，我有一段时间没有安排现场表演，因为那次演出很难超越。那段时间我执导了一部剧情片，结了婚、生了孩子，我希望在女儿童年阶段多花些时间陪她。我还是继续制作唱片，也做其他文创工作，只是没有现场表演。

巡回演出

1989 年我跟一大票拉丁音乐人合作，出了专辑《摩摩王》(*Rei Momo*)。专辑发行后可以跟一支大型拉丁乐队一起巡回演出，演奏萨尔萨、桑巴、梅伦格、昆比亚等其他律动，相当有感染力。那次巡演在音乐上有太多事情要处理，所以舞台的呈现不会像拍摄电影《别假正经》那次巡演时那么繁复，但我还是找来了电影制作设计师芭芭拉·林恩（Barbara Ling），她提议采用一组正面是透明玻璃纤维材质的升降舞台，内部可以装设灯光照明。(我的电影《真实故事》[*True Stories*] 里的舞台也是采用相同材质。) 升降舞台的半圆多层蛋糕造型的灵感来自一张蒂托·罗德里格斯（Tito Rodriguez）的老唱片封面，只不过他的舞台好像不会发亮。

这回乐队全体穿白色服装，由于队员人数众多，所以他们能从背景中突显出来。这次的服装也让人联想到源自非洲的坎东布雷教（Candomblé）和桑特里亚教（Santería）。这两种宗教的信徒参加祭仪时都穿白衣。乐队里也有桑特里亚教信徒，所以我们的服装选择并非毫无根据[M]。

我曾经在过去的表演和专辑中加入宗教的入神状态与祭典等元素，我对音乐的这个学习方向始终保持浓厚兴趣。我在巴西巴伊亚州的萨尔瓦多拍摄过一部纪

录片《生命之屋》(*Ile Aiye*),部分原因就是为了满足自己对这些宗教传统的兴趣。桑特里亚教是非裔古巴人普遍信奉的西非宗教，巫毒教则是在海地发展起来的同一个教派，此二者都常出现在纽约的音乐与文化之中。只是，近几十年来，似乎只有流行于巴西的坎东布雷教较少受到民间或教会当权派的压迫，所以它也是最开放的一支。因此，我在有机会制作这方面的影片时，就选择了巴西。

如同福音音乐，宗教似乎是巴西流行音乐与文创的根源，一如亚洲的祭仪与剧场形态，无论服装、入神状态与舞蹈都彻底形式化，却非常动人。再者，就跟我在巴厘岛的感受一样，那种仪式完全融入人们的生活，不是只在周日上午或周六夜晚做的事。当然，他们有夜间礼拜，但宗教的影响深入日常生活，这影响了我对下一回合表演的构思。

或许我把自己观察与目睹到的东西理想化了，抽取出我察觉到的面向，用来解决并处理我自己的问题并突破创作瓶颈，不过，我隐约觉得这并没什么不好。

我没有选择不起眼的开场表演，反而找来了巴西女歌手玛格丽丝·梅内塞斯



（Margareth Menezes），她来自巴伊亚州的萨尔瓦多——多巧呀！她会唱些她自己的歌曲，由我的乐队伴奏，或者帮我的歌合音。她有些歌曲里有约鲁巴语（Yoruba）歌词，也明显指涉坎东布雷教的神祇，所以这真是一个快乐的大家庭。玛格丽丝很棒，她太出色了，在好几场表演里抢尽风头，这又给我上了一课。

那次演出我不按常理出牌。我们表演的大多数是新曲子，没有穿插那些比较受欢迎的歌曲，我想我也付出了代价。整场演出确实很精彩，就连北美观众都随着我们的音乐舞动身体，但不少观众很快就弃我而去，他们觉得我已经“原住民化”。这是从现场表演学到的另一堂课。其中一场演出是在欧洲户外音乐节，我的拉丁乐队排在珍珠果酱乐队（Pearl Jam）和声音花园乐队（Soundgarden）之间，他们都是一流乐队，但我觉得格格不入、浑身不自在。

那次之后我又办了另一次巡回演出，跟贝斯手乔治·波特（George Porter, Jr）这类的放克乐手与《摩摩王》的拉丁乐手组成的乐队同台演出。这回我们也可以演唱一部分传声头像的歌曲，甚至是那些过去没办法现场表演的曲子。我刻意要凸显出拉丁律动与新奥尔良放克之间的关联，至少我是这么希望的。早先我已经开始用电子鼓演奏简短的原音组曲，这回我要独自在台上用这种方式开场，然后幕布突然落下，庞大的乐队乍然出现在舞台上。

那次演出之后，我决定走回精简路线。我录制并组织了一次四人组乐队的巡演，这次更强调律动。乐队成员包括鼓手托德·特奇许（Todd Turkisher）、贝斯手保罗·索科洛（Paul Socolow）和打击乐手莫罗·雷夫斯科（Mauro Refosco），没有典型摇滚乐队中常见的键盘手或第二吉他手。这时我已经写了些表达私人情感的歌曲，适合规模小一点的乐队。这次演出也少有舞蹈，我依稀记得自己又穿了黑色衣服。过去几张专辑都是先灌录再现场演唱，所以这次我打算回归我刚出道时的做法。我们在一些远离尘嚣的小夜店上表演，以便磨合新曲子。我想把乐队磨练成紧密的现场表演团体，之后再进录音室录音。大致来说，效果还不错。我在录音室里听出一些与现场演奏时的激情和振奋差异较大的不协调与音乐上的问题，需要进一步调整。

大约这个时期，我已经接触到了标准曲。高中时在房间里弹奏别人的歌，找来一本又一本的歌本练唱，慢慢学会新的和弦，也学会欣赏旋律，那股乐趣始终不曾减弱。威利·尼尔逊的专辑《星尘》（*Stardust*）给了我很大的启发，费城灵魂歌曲、巴萨诺瓦（bossa nova）和我最喜欢的巴西与拉丁歌手、作曲家的歌曲也是。我从来没有公开表演过那些曲子，那些歌唱起来很舒服，但总觉自己唱得不到位。我并非从小听那些歌长大，却也开始学会欣赏优美的旋律与和声，我是指和弦配置的和声，而不是另一位歌手的合音。美是上帝的一种启示，而这些歌美得坦然，这在市区乐手与艺术家之中很难被接受。任何听起来或看起来很优美的事物，在那些人眼中就只是丑且肤浅，因此也就高度不可信赖，甚至在道德上也不可信赖。对他们而言，噪声才有深度，优美则是肤浅。

有那么一段时间，我以为外面的世界未必也有这种观念。1988 年左右，我开始编辑一些我最喜欢的巴西作曲家（在巴西，流行音乐人被称为作曲家）的作品，我发现，他们的很多歌曲虽然很丰富，和声很复杂也很美，却一点也不肤浅。有些作曲家或歌手为了他们那些“只是美丽”的歌曲被送进监牢或流放。因此，我开始意识到，深度、激进的洞察力与美未必互相排挤。当然，巴萨诺瓦已经变成所有劣质钢琴酒吧的主要粮食，但那些歌曲本身也有它们自己的创新与激进。后来巴西的年轻一代作曲家受到北美与欧洲的影响，但他们并不觉得需要牺牲美感来换取严肃感。有了这份对歌曲创作的新想法，我希望我自己的歌也能给我那种感觉。我不再满足于只在淋浴时唱唱别人的歌。

受到这些标准曲与几张卡耶塔诺·费洛索（Caetano Veloso）的专辑的启发，我写了一些歌曲，在一般流行乐队乐器演奏的中间留白，让管弦乐（弦乐和偶尔点缀的管乐）取代吉他和键盘的和声任务，同样也有鼓声和丰富的打击乐，因此律动感很强，避免让人联想到优美旋律和传统民谣。由于吉他和键盘乐器比较近似于人类的声音，少了这两项乐器，意味着歌声会有更多的空间可以挥洒，我也越来越喜欢在那个空间里唱歌。

早期我上台唱歌或许是因为急于想跟人交流，如今我发现，唱歌是生理与情

感上的双重享受，它很感性，是纯粹的喜悦，丝毫不会减损借此表达出来的情感，即便是忧伤的心情。音乐可以是这样，你可以很享受地唱首悲伤的歌曲。观众也一样，可以边听悲伤的音乐边跳舞，这种事司空见惯。我的歌唱技巧也提升了。我还发现，尽管我仍然可以发出绝望的呐喊，却很少写那样的歌了。我的身体，以及我唱歌时体验到的那种生理与情感上的享受，会告诉我该写些什么歌曲。

我组了一支乐队，协助我演绎节奏部与六重弦乐部。我们开始巡回演出，效果不错。我们可以演奏歌剧的咏叹调与传声头像的歌，也可以翻唱别人的歌，甚至是延长版的浩室舞曲（house track）。没有华丽炫目的场面，音乐本身却十分动听，这才是我们的目标。

在某种程度上，我会让巡回演出的财务状况主导表演的样貌。我会预先得知表演场地的规模，据此推算演出的收入。在我演艺生涯的那个阶段，带着一群乐手到处表演，不得不考量经济因素，不过，我很高兴有这种限制存在。我并没有完全放弃视觉效果，我希望大家的服装能够在舞台上显得更有整体性，别看起来像一群乌合之众。只是，预算有限，所以一开始我用从商店买来的连身衣裤当样本，帮队员各定制一件，可惜复制品穿在身上没有我想要的那种好看的效果，反倒有点像睡衣。

不难理解，一场服装叛变在慢慢升温，于是我们换成帝客牌（Dickies）的衣服，也就是上下身搭配的工作服，颜色有褐色、蓝色和灰色。这些衣服看起来比较像我最初想象的连身衣，只是如今多了日常工作服的特质。有些衣服稍微做点加工（比如上衣加点褶子，好烘托弦乐部女乐手的身材），其他多半都是成衣。那段时间我经常像个快递员，不过，这套衣服也有它自成一格的优雅[N]。

观众偶尔会静静坐着欣赏，但



接近尾声时，他们多半都已经站起来舞动身体，两全其美。当时我在台上已经放松许多，除了复诵歌名、结束后草草说一句“非常感谢”之外，也开始跟观众说说话。在这些表演当中，观众通常会打断演出，鼓掌好长一段时间，也会起立致敬很多次，总是让我们受宠若惊。通常是在表演一两首观众比较熟悉又能展现乐队能耐的歌曲之后。我认为观众鼓掌并不是针对某些特定歌曲，他们只是觉得自己很开心，真的很享受他们看见或听见的东西，也希望我们知道。有时候，我觉得观众也以一种有趣的方式在为自己鼓掌。不过，其中有些人或许比较重感情，在为我们彼此身为表演者与观众的难得缘分鼓掌。我们常会忘记，个人的表演之中也包含了他的过去，或者他的“没有过去”。你表演的东西跟观众先入为主的观念或他们的期待不尽相同。对所有表演者而言，情况似乎都是如此，有些隐形的包袱被无可避免地带进了表演现场，而观众也未必都是传声头像之前那些年增长的粉丝，年轻观众的比例让人颇感欣慰，这点很值得开心。维持合理的票价应该也有帮助。

2008 年我做了一场巡演，那次表演在某种程度上让人回想起《别假正经》巡演的浩大声势。在那之前，我跟布莱恩·伊诺合作了一张专辑，音调比较接近电子民谣兼福音音乐，而非《留在光亮中》那种激烈的放克乐曲。我知道，如果要演出这张专辑的音乐，我需要的乐队在编制上必须近似于二十多年前的那个巡演团队，要有多位歌手、键盘手、贝斯手、鼓手和打击乐手等。幸好，有了这支乐队，我可以表演一些我跟伊诺在传声头像中或其他时候合作过的歌曲。

同样地，我必须考虑，在预算许可的范围内，这可以是一场什么样的演出。由于不会再有丰富的弦乐来撼动观众，我想再做些视觉与剧场的东西。穿着这套服装，我们不能光是站在那里演奏，那么我们还能做些什么呢？如今很多演唱会使用精心制作的录像画面或类似技术，好让舞台上的场面“显得更大型”。我见过这种演出，有一场超多毛动物乐队（Super Furry Animals）的演唱会，整个晚上从头到尾，录像画面都跟现场演唱的歌曲完全同步，很令人赞叹。我还见过 U2 乐队与其他演唱会的照片，他们都有超大荧幕和最先进的科技，也能聘请创

意十足的工作人员制作录像。我没办法跟他们竞争，那得花大价钱，做出来的效果肯定也比我规划出来的东西好，至少一样好。更何况，这招儿他们用过了。

之后我在布鲁克林音乐学院看了萨加·史蒂文斯（Sufjan Stevens）的表演。他带着一群舞者，个个拿着呼啦圈或其他类似的古怪物品，重复做些简单动作○。看起来很迷人，很有视觉效果，甚至有点令人感动，几乎都是人人能做的低技巧动作。我在想，我从来没有安排过舞者表演，有何不可呢？

在萨加的那场表演中，舞台上展现了不计其数的东西，比如影片和换装等。我想要把这个点子发挥得更透彻些。我跟我的经纪人商量预算问题。累积了多年经验后，我已经学会根据预定表演的场地推算一场巡演可以有多少收入，所以我们有办法预测是不是有能力聘请歌手、舞者、舞蹈设计师，并且带着他们和乐队到处跑。对这次而言，条件是许可的。对于音乐与表演，财力和预算跟其他事情一样，也都是决定性因素。不过，这点留待另一章讨论。

舞蹈：不只是“做点动作”

关于舞蹈元素，我决定寻求“闹市区”舞蹈设计师的协助，而不是那些经常执导音乐录像、节奏布鲁斯音乐会或百老汇音乐剧的人。那些舞蹈场面很引人注目，活力十足又刺激有趣，但大家都看过了，何必多此一举？我想在创意上冒点风险，好增加成功的机会，所以我找了四名舞蹈设计师——娜欧蜜·拉弗朗斯（Noémie Lafrance）、安妮·帕森（Annie-B Parson），以及索尼娅·罗宾斯（Sonya Robbins）与莱拉·柴尔兹（Layla Childs）双人组，而非让一个人负责整场秀。这样一来，万一某个人的作品效果不好，至少还有其他人可以撑住场面，幸好没有发生这种事。同样，我建议每位编舞家一开始只挑选两首歌来设计动作，结果最后她们



设计的舞码远远超过6首。我提供了一份预定曲目表，让她们自己决定要设计的曲子。这四位编舞专家都有跟没受过舞蹈训练的舞者合作的经验，也经常在她们的作品中融入通俗简单的动作，即那些不是以芭蕾或典型现代舞为基础的动作。这点对我而言也非常重要，我不想见到互相抵触的场面。虽然我很清楚那些舞者不可避免地会有某些特殊技巧，我们大家都如此，但我认为舞蹈应该是任何人都能做的事。

舞蹈设计师娜欧蜜·拉弗朗斯那时刚跟美裔加拿大创作歌手妃丝特（Feist）合作过一部录像，广为流传。片子里采用的大多是非专业舞者，尽管我并没有要求我的舞者必须是非专业人士，但我知道自己不希望他们太有专业架式。我希望他们能跟乐队其他人打成一片。娜欧蜜曾经设计过许多在特定场所表演的舞码，比如游泳池或楼梯间，所以我知道她会有兴趣把舞蹈带到像流行音乐演唱会这种不一样的场地。安妮·帕森跟我是老朋友了，我很欣赏她的大舞剧场的作品，而且她曾经跟辛西娅·霍普金斯（Cynthia Hopkins）之类的音乐人合作过，所以她也很合适。索尼娅·罗宾斯与莱拉·柴尔兹是表演兼编舞双人组，我曾在一家艺廊看过她们的录像。在那部影片里，她们身穿相互搭配的原色成衣，同步表演，有时滚下峡谷，有时又攀上岩石，趣味十足，也很优美。我不知道她们有没有为这种演唱会编过舞，所以她们是不确定因素。

除了乐队成员之外，我还有能力延聘三名舞者和三名歌手。乐队里有几个是我在先前两次巡演时的合作对象，比如鼓手格雷厄姆·霍桑（Graham Hawthorne）、打击乐手莫罗·雷夫斯科和贝斯手保罗·弗雷泽（Paul Frazier）。马克·安东尼（Mark Antoni）也加入我们，担任键盘手。他是新人，不过，过去他在灵魂出窍乐队（Soul Coughing）时，我们就曾经合作过。歌手不难找，都是我认识或合作过的人。我对他们说，我们期待他们能“做点动作”，我如此措辞，而不说“跳舞”，是因为我不想让他们误以为自己必须来一段百老汇爵士舞，增加心理负担。为了寻找合适的舞者，编舞师们放出风声给她们认识的舞者与表演者。我们没有按照常理登征人启事，以免来一堆不适当的人选。即便如此，舞蹈试演当天还是来了50个应征者。

我们有两天时间从他们之中挑选出三个。很残酷，却也很有意思。我们决定要求应征者做三件事：跳他们自己设计的动作；记住并表演一套由我们提供的短舞；按我们提供的意见来修正之前的舞步。娜欧蜜介绍了 4 个简单规则：

1. 根据音乐即兴舞蹈，想出八拍舞句（在舞蹈术语里，舞句指的是可以重复的一小串动作）。
2. 找到你喜欢的舞句后，重复跳下去。
3. 如果别人的舞句更强而有力，模仿他。
4. 当所有人都跳同样的舞句时，活动结束。

感觉就像目睹快进了的进化过程，或看见刚萌发的生命体在成长。一开始全场一片混乱，到处都是扭动的身躯。接着，你看得出来大家开始找到自己的舞句，与此同时，你可以看见一小群人都套用了同一个舞句。模仿已经开始了，尽管还只限于一个区域。这一小群模仿开始扩展，像病毒一样，很快，另一边也出现了一群。其中一群发展得比另一群迅速，4 分钟内，全场舞者动作整齐划一。简直不可思议，前后总共只花了 4 分钟！那是我所见过最神奇的舞蹈表演，可惜片刻间就结束了，而且你得事先知道游戏规则，才能理解为什么如此简单的几道指令能让混乱归于一致。

这项激烈的体能实验过后，舞者稍事休息，我们比对彼此的笔记。我注意到一阵很像风声、音量不小的怪异声响奔流搏动着。我不知道那是什么声音，似乎来自四面八方，又像无中生有，我从来没听过。后来我发现，那是 50 个人在狭窄的封闭空间里喘气的声音。所有人都在吸气、呼气。声音慢慢消失，对我而言，那也是表演的一部分。

根据《摩摩王》巡回演出的经验，我决定重新选择白色服装。如此一来，舞者的动作才能从后面的乐手、升降舞台和乐器当中跳脱出来。不过，如同那次拉丁乐队巡演，我发现我们表演的新曲子和许多旧曲子都含有心灵层面的元素，所以白色同样也暗示了跟福音音乐、寺庙和清真寺的关联[f]。




P
GMS

我们排练了一个月，前面三个星期乐队与歌手在同一个房间练习，舞者与编舞师则是在底下两层楼的另一个房间练习，我两边来回跑。到了第四星期，我们让舞者与乐手齐聚一堂，之后进行所谓的出城试演，在一些小城镇表演，以便找出不够理想的环节。选择那些小地方，我们的演出才不会被媒体提前曝光。我们的第一场表演是在宾夕法尼亚州的伊斯顿，在一座过去曾经是工业城的小镇上找到了一间重新装修、很漂亮的老戏院。我们的表演中有些段落不够流畅，但令人惊讶的是，观众——算不上是当代舞蹈的爱好者，反映很好。呃，他们还没到如痴如醉的地步，但至少对舞蹈的部分并不排斥。

演出效果渐入佳境。我发现舞者和偶尔加入他们阵容的歌手带动了全场气氛。我一有机会就随他们起舞，感觉开心极了，可惜我还得唱歌、弹吉他。舞者跟乐队融为一体，而不是附加的部分。在巡回演出过程中，我们把这个创意发挥得更彻底：有些舞者也跟着哼唱几句，有些则来一段吉他。每个人都注入一点东西，进一步模糊掉舞者、歌手和乐手之间的界线，成为小小宇宙里的大同世界。

出城试演不算完美，那种修正节目内容的操作方式已经永远被手机镜头和 YouTube 改写了。我们演出结束短短几分钟后，就有人说某些片段已经出现在网络上。在过去，表演者至少会设法限制业余摄影者，特别是录像机。然而，如今这种想法简直可笑，根本行不通。我们发现这也有好的一面：他们喜欢我们的表演，而他们上传这些片段也算是一种免费宣传。我们应该鼓励这种事，而不是对抗它。他们在帮我们打响知名度，而且不花我半毛钱。于是我在节目一开始就对观众说，欢迎拍照或录像，但我建议大家只上传精彩的照片或视频。

随着节目渐趋成形，我跟舞者和编舞师聊了聊，我们都认为，现代舞蹈尽管属于观众人数稀少的小圈子，但这次表演证实它还是能受到某一部分大众的接受。现代舞爱好者不多，问题不在于舞蹈动作或编舞本身，而是在于演出场景。同样的舞蹈如果出现在纯舞蹈场合，没有流行乐队现场表演，结果会如何呢？宾夕法尼亚州伊斯顿的观众打死都不会去看的。可是，在这里，在这个场合里，他们似乎很喜欢。人们如何看待一场表演或任何艺术形式，其实取决于场合。诗词原本

曲高和寡，但搭配上鼓点，它就成了饶舌歌，大受欢迎。好吧，诗词跟饶舌歌不尽相同，不过你了解我的意思。

我的意思并不是说我们可以把音乐、视觉艺术、舞蹈拿来像俄罗斯方块一样东挪西移，直到每一种艺术形态扑通一声落进属于它的完美位置，不过，至少这让我们知道，稍稍操控一下场景其实无伤大雅。

我还发现，我们周遭存在许多不为人知的剧场形态。我们生活中有太多表演形式因为跟日常活动紧密交织，它们的人造及表演特性已经消失不见。幻灯片文稿演示也是一种剧场，一种增强版的单口相声。可惜它几乎都是既无聊又冗长，观众只得照单全收它的优缺点。如果不能认清这些东西也是表演，就会误以为任何人都有能力、也应该可以办得到。你不会期待任何可以开口唱歌的人有本事上台表演，那又怎么能要求所有拥有笔记本电脑的人能够做这种新形态表演？表演者要下更多苦功。

在政治演说中——我相信没有人否认它其实也是一种表演，无论发型、服装或手势都经过审慎谋划。乔治·布什演讲时，有一组人专门负责布置他预定出现位置的背景。那条“任务完成”的横幅[①]是他们最知名的舞台技巧。同样的道理适用于各式各样的公开演讲，它们都是表演，这话没有批判的意思。如今有一种新形态的表演，我最喜欢称其为“保安剧场”。在这种类型的表演中，我们目睹仪式化的安检与搜身创造安全的假象。这是“9·11”事件之后很常见的表演形式，就连参与其中的政府单位也私下承认，这的确是一种表演。

表演很短暂。我有一些演出拍成影片或出现在电视上，所以多了许多没看过原始表演的观众。这样很好，只是，多半时候你得亲临现场体验，那也是趣味所在，一切就在你眼前上演，两小时后它就消失了。你没办法按个按钮再经历一次。再过一百年，它就只是淡淡的回忆，如果还有人在回味的话。

① 2003 年 5 月 1 日，美国前总统小布什登上亚伯拉罕·林肯号航空母舰，宣布美国对伊拉克的主要战事已经结束。当时布什后方高挂着写着“Mission Accomplished”的横幅，该场演讲也以此为名。——译者注

现场表演活动的观众之间存在一种特殊的群体感：跟其他人在同一个空间里经历着同一件事，这不是用耳机听音乐可以比拟的。一大群粉丝齐聚一堂这件事本身的重要性，跟他们前来观赏的内容不分轩轾。那是一种社交活动，一种社群的确认。某种层面上，它也是独立个体臣服于大族群的感觉。演出感动的不只是观众，还有舞台上的表演者。因此，我们创作时，希望能为我们自己和观众创造出动人的时刻。我喜欢唱自己写的歌，尤其喜欢在那些比较近距离接触观众的演唱会唱歌的感觉。我之所以决定上台现场表演，部分原因就是为了重新体验那份感动。进化生物学家理查德·普兰（Richard Prum）说，鸟儿歌唱不只是为了求偶或宣示领域，它们有时纯粹只是为了享受唱歌的乐趣。我跟鸟类一样，也有过那种愉悦，也会寻求体验的机会。我不希望它只出现一次，也就是录音室里那一次，之后那段记忆就得打包收藏，变成回忆。我想要重新体验它，想在舞台上一次一次享受它。这种心灵洗涤会稳定可靠地反复出现，实在既美好又不可思议，但它确实是这样。

站在舞台上成为众人注目的焦点，显然能让人产生一种自恋的愉悦感（虽然我们当中有些人即使台下没有观众也会上台唱歌）。在音乐表演当中，即使台上的人唱着分手或遭逢逆境的歌曲，观众还是可以察觉到他乐在其中。对演员而言，这是一种诅咒，因为它会摧毁假象。但在演唱会上，表演者可以鱼与熊掌兼得。作为一名歌手，你可以让自己透明，在台上表露自己，与此同时又可以是歌曲里的故事主角，而允许这种现象存在的表演形态并不多。

03

科技塑造音乐：模拟

声音的录制最早出现在 1878 年，从那时起，音乐的音量就可以被放大，通过广播传送并将其切割成片段，还可以用麦克风收音灌录。这些创举背后的科技改变了录音内容的本质。正如同照片改变了我们观看的方式，录音技术也改变了我们聆听的方式。在录制音乐普遍存在之前，对大多数人而言，音乐是我们“做”的事。很多人家里有钢琴，很多人去教堂做礼拜时唱歌，或以现场观众的身份体验音乐。这些体验都是稍纵即逝的，并不持久，除了你对所见所闻的回忆（或你朋友的回忆），什么都留不住。你脑中的记忆很可能跟事实有出入，也可能受到音乐以外的因素影响。或许有个朋友会告诉你那支管弦乐队或剧团表现烂透了，你会因此想修改你对那次经历的记忆。有太多因素可以让聆听现场音乐的体验变得极不客观。你没办法把它抓在手里，坦白说，至今你仍然办不到。

音效剪辑师兼电影导演沃尔特·默奇（Walter Murch）说过：“音乐是‘无法

保存之物’这句话是最富诗意的比喻。”[1]有人说，正是这种短暂性帮助我们集中注意力——当我们知道自己只有一次机会，只有那短暂的片刻可以抓住某个东西时，我们就会更专心地聆听。结果，我们享受到的乐趣就更深刻。让我们来效法作曲家米尔顿·巴比特（Milton Babbitt），想象你只能通过听人说书或观看短暂呈现在荧幕上的文字来“读”一本书，那么作家（以及说书人）会更卖力地抓住我们的注意力。他们会避免过于复杂的情节，也会尽最大努力来创造值得回味的体验。音乐刚开始被录制的时候，在创作上并没有更成熟，不过，我认为它的组织确实变复杂了。当书面文字广为流传之后，或许它也改变了——它演进得更有质感（比单纯说故事更富情感，它有了更多写作技巧）。

录音绝不只是一面客观的原音镜子，它伪装成一种魔法，一种把外在世界的声音行为忠实无偏差地呈现的魔法。它宣称捕捉到了我们听见的声响，尽管我们的听觉既不忠实、也不客观。此外，录音可以重复，于是，对拥护录音的人而言，它是一面镜子，可以让你看见你在某个特定时间点的外貌，而且能一而再再而三地呈现。听起来有点令人毛骨悚然，然而，这种论点不但基于错误的假设，也不真实。

爱迪生的第一代圆筒录音机

爱迪生的第一代圆筒录音机不太可靠，录音效果也不尽理想。爱迪生从没说过可以用它来收录音乐。相反，它只能用来记录口述内容，或者说，它只是一种可以保留当时重要演讲的装置。那时《纽约时报》预言人类将能够收藏演说内容：“一个人如果希望做个有品位的人，不管他是不是拥有酒窖，他一定得有一座内容丰富的演讲窖。”[2]来，请聆听这段精彩的萧伯纳作品，或来点珍贵的德皇威廉二世葡萄酒。

这些录音机是纯机械式的，无论录音或播放，都没有使用电力，因此，与我们所知的机器相比，它的声音并不响亮。为了把声响压制到蜡筒上，被收录的声源或乐器必须尽量靠近喇叭宽的那头。喇叭是一个大型锥状物，可以把声音传输

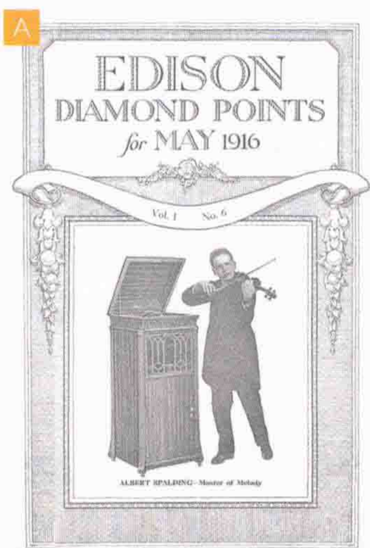
到振动板上，再送达刻写针。声波会集中在一起，振动板移动针头，让针头把律动刻入转动的蜡筒上。回播时只要反向操作即可。这种东西竟然能用，简直神奇。诚如默奇所言，古代的希腊人或罗马人也有能力发明这种机器，其中牵涉的技术对他们而言并不困难。天晓得，或许那个时代的确有人发明了类似物品，只是后来弃之不用了。真奇怪，科技与新发明出现后，却由于种种与当时的技能、材料或科技无关的原因，无法蓬勃发展。科技的进步之路——如果可以这么形容的话，布满走不通的死胡同，那都是一些没有人走过、谁也不知道会如何改写历史的路。又或者，迂回曲折的道路虽然各有隐秘轨迹，说不定终究还是要汇合，而我们最终还是会走到如今这一步。

收录声音的蜡筒不容易大量生产，因此，复制这类早期录音内容的过程相当疯狂。想“大量生产”这些内容，得先在歌手、乐队或乐手周边设置一整排这种留声机，靠得越近越好。换句话说，你能复制多少备份，取决于你有多少可以同时运作的机器与蜡筒。要收录下一批，你得装好更多的空白蜡筒，乐队也得再演奏一次同一支乐曲，以此类推。每录制一批，就得演奏一次。这种商业生产模式明显前景黯淡。

爱迪生让这个设备闲置了 10 年以上，但最后他还是设法去改良了它，或许是感受到来自维克托留声机公司（Victor Talking Machine Company）的压力。当时维克托公司开发了唱片录音，爱迪生也觉得自己必须有所突破。到了 1915 年，爱迪生公开展示了他那部可以在唱片上录音的新机器，那时他相信，录音的播放终于可以正确无误地将说话者或歌唱者的原音重现。录音天使，或者说原音镜子，已经问世了。如今听到那些录音，我们或许会觉得他天真地把自己的小玩意儿想象得太美好。然而，当时他似乎深信不疑，也成功地说服大家相信了。爱迪生是个聪明的发明家兼杰出的工程师，却也是个自吹自擂的叫卖小贩，有时更是冷酷无情的商人。他甚至并没有真正“发明”电灯泡，因为英格兰的约瑟夫·斯旺（Joseph Swan）比他更早制作出灯泡，只不过，爱迪生确实想出了用钨丝来大幅延长灯泡寿命的点子，况且，他通常无所不用其极地推销产品，所以没有功劳也有苦劳。

爱迪生将全新的钻石唱片留声机[①]通过所谓的“声音测验”（Tone Tests）进行宣传。他制作了一部名为《小提琴之声》（*The Voice of the Violin*）的营销影片（宣传录音设备的东西竟然是默片）来打知名度。爱迪生贩售的是爱迪生牌的“声音”，而不是任何特定艺人的声音。起初唱片封面甚至没有标出艺人的名字，却总会有一幅不小的爱迪生照片[A]。他还会举办“情绪波动派对”，我猜那些派对上不会播放九寸钉乐队（NIN）的工业摇滚或跳梁小丑乐队（Insane Clown Posse）的嘻哈音乐。最后，钻石唱片使用专利技术使得爱迪生的唱片没办法在维克托的机器上播放，反之亦然。看来我们在这方面并没有多大进步，想想亚马逊的 Kindle 电子书、苹果的 iPad 平板电脑和微软办公软件，专利名单没完没了。知道这种现象早已行之有年，也算是一点安慰。

“声音测验”是一种公开的实物宣传活动，会有个知名歌手出现在舞台上，旁边有一部钻石留声机，播放现场歌手演唱的那首歌曲。舞台灯光昏暗，唱片的声音跟歌手的现场演唱交替出现，观众得猜出他们听见的是哪个声音。这种测验效果挺好的，因为观众听不出其中的差异，至少据说是如此。“声音测验”在全美国巡回进行，就像某种流动表演或早期的名人代言，观众总是惊叹不已，并为之深深着迷。



我们或许不明白怎么会有这种事。有谁还记得这是真人的声音，还是梅莫雷克斯（Memore）的录音机发出的？这些早期录音机的效果并不好，怎么还会有人上当？显然其中牵涉些许舞台花招。歌手受到指示，要尽量唱得像留声机的声音：唱的时候声音稍微压扁，音量也不能起伏太大。歌手们必须反复练习，才能熟练地掌控。实在很难想象观众竟然会上当。

① Diamond Disc Phonographs，爱迪生设计的一种用钻石针头播放唱盘的留声机。——译者注

社会学家史蒂斯·班尼特（H. Stith Bennett）认为，随着时间慢慢流逝，人类会发展出他所谓的“录音意识”。意思是说，我们根据录制的声音来内化周遭世界的声响。[3] 他宣称，大脑处理听觉行为的区域会扮演过滤器的角色，当我们听过太多录制声音之后，就再也听不到其他不符合那种声音样板的东西。在班尼特看来，录音变成了原始版本，取代了乐谱。他说，这种发展也许会让我们更专注地聆听音乐。以此类推，我们也可以说各种媒体都会左右我们如何聆听真实世界，而不只是录音。可以确定的是，我们的大脑可以——也经常缩小我们的感知范围，以至于我们对发生在眼前的事物视而不见。克里斯托弗·查布里斯（Christopher Chabris）与丹尼尔·西蒙斯（Daniel Simons）做过一个很有名的实验，他们要求受试者数影片里篮球队员的传球次数。影片播放过程中，画面上出现一个穿着全套大猩猩服装的人，从传球的人群中间奔跑过去，还捶打着胸膛。事后受试者被询问是否在影片中看见或听见任何异常状况，超过半数的人没看见那只“大猩猩”。

否认大猩猩存在的人并没有说谎，对他们来说，那只“大猩猩”根本没出现。也就是说，事物就算进入了我们的视线范围，也可能不被大脑收录。我们内在的过滤器远比我们想象中强大许多。福尔摩斯系列小说的作者柯南·道尔爵士相信，在我们看来明显是伪造的照片，是真的仙子被拍了下来。直到死前那一刻，他仍然相信下图所示那张照片是真的 B。

所以，我们心灵的眼睛（或耳朵）实在是很不可靠的东西。某个人看见或听见的东西，未必是另一个人感知到的。我们自己的感觉器官，乃至我们对资料的理解或对乐器尺寸的判读，都极端主观。



爱迪生坚信，他的机器的功能在于他所谓的真实表演的“再创造”，不仅仅只是录音。有什么差别吗？爱迪生认为有。他认为机械式的录音——抱歉，是“再

创造”，在某种意义上比维克托公司那些使用麦克风和扩音设备的成品来得真实，因为麦克风与扩音器不可避免地“修饰”了声响。爱迪生强调，他的录音没有经过线路，所以没有经过“修饰”，因此比较真实。我的看法是，他们两方都没错，两种技术都会修饰声音，只是方法不同。“中立”的技术根本不存在。

在我看来，“声音测验”的舞台花招似乎是一种不久后会普遍流行的现象，也就是现场音乐试图模仿录制音乐的声响。有点像前面提及的班尼特“录音意识”概念的延伸。作为一种创作途径，它似乎有点倒退，很可能会产生反效果。特别是爱迪生的做法，竟然鼓励歌手压扁声音唱歌。只是，如今我们已经太习惯录音的声响，以至于期待现场演奏要听起来像录音版本——无论是管弦乐队还是流行乐队，这种期待并不比过去的现象更合理。我们不只期待听到唱片里歌手的声音和编曲，也期待所有声响都经过科技过滤，不管是爱迪生机器里那压扁的歌声、嘻哈唱片里强大的超低音，还是在录音过程中以电子方式修正过的完美音准。

录音的目的是什么

总的来说，这就是理念的十字路口。录音该不该尽量忠实地呈现真相，不做任何增补、修饰或干涉？或者录音固有的声音偏差与内在本质本身也是一种艺术？我当然不相信爱迪生的唱片如今骗得了人，可是，对录音的各种渴望与妄想仍然存在。这场论战并不局限于录音。电影与其他媒体有时也被拿出来探讨它们的“准确度”，探讨它们捕捉与再造真相的能力。相信世界有所谓的绝对真相，意味着心中仍有所怀疑。对某些人来说，这种状况很理想，但对其他人而言，承认作伪反倒更为诚实。前一章的内容闪过脑海，这让我想起东方剧场（更为造作、更带有表演性质）与西方剧场（努力表现得很自然）的差别。

时至今日，我们已经不认为现代录音的目的在于捕捉特定的现场表演，即便那场表演是在录音室的人造氛围中进行的。我们或许会珍视 50 年前的爵士或其他音乐的现场演奏。可是，如今演唱会专辑或乐手在录音室里弹奏并不是常态。

我觉得有点奇怪，很多明显采用了许多人造声响的录音却是用那些声音来模仿“真正的”乐队弹奏“真正的”乐器的声音。低沉的电子“砰砰”声用来模仿原音底鼓的音效，只是，那些声音显然来自虚拟鼓群，声音比任何实体鼓都大得多，也紧实得多。而电子合成器奏出的声响，无论在音频或织体上，似乎都很不自然地模仿管乐器。他们模仿的并不是真实的乐器，而是真实乐器的“表现”。那么我们就会因此假设，那些“真正的”乐器曾经达到的声响效果仍然是我们需要的东西，尽管制造出声响的材料已经彻底改变。只有最富实验精神的作曲家才会创作出完全用轰隆声响或高音哀鸣组成的音乐——一种无论如何都不会让人联想到原音乐器的音乐。

早期蜡筒捕捉到的“演奏”跟那些乐队现场演奏的声音与演奏方式有所不同，也跟我们如今认知的典型录音室做法很不一样。比如，当时只有一支麦克风（或喇叭）可供收录整支乐队与歌手的声音。因此，乐队的排列跟他们在演奏席上或舞台上不同，他们都得围在喇叭周遭，距离远近取决于谁的声音最需要被听见以及谁的声音更大声。比如说，歌手很可能会排在录音喇叭正前方，轮到萨克斯独奏时，会有人来把歌手从喇叭旁拉开，另一个人把萨克斯手推过去就位。等萨克斯独奏结束，这一番推拉动作就得逆向操作一次。这还只是一次独奏，一次录音过程也许会牵涉许许多多这类小动作，好让所有重点声部都能同时被听见。比方说，路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）吹奏的小号既响亮又尖锐，所以有时候他会被安排在比其他人都远离喇叭的位置，大约远 5 米——乐队里的灵魂人物竟然被塞到最后面！

鼓组与低音提琴对这些录音设备而言是个大问题。它们那断断续续的低频声响创造出更宽或更深的律动，在播放时会造成跳针现象，所以那些乐器也被推到后面，而且多半被弄得几乎听不见，例如用棉被蒙住鼓组，特别是底鼓与小鼓。鼓手有时会被要求敲打钟、木块或鼓的侧边，以取代小鼓或底鼓，因为那些声音较为细薄，不会造成跳针，也能听得见。低音提琴经常被换成低音号，因为这样可以少一点震撼力。因此，早期的录音技术很受限制，问题不只出在什么频率可

以被听见，也在于真正被收录的是什么乐器的声音。音乐已经经过改编、形塑，以适应全新的媒介。

录音让一些还不是很流行的音乐呈现出扭曲、不正确的面貌。早期的爵士乐可以说都是这类型的音乐。居住在其他城市的音乐家听见唱片里那些鼓手、贝斯手与低音号手演奏的方式，会以为那支曲子就是该如此演奏，于是开始效法那些为了迁就技术限制创造出来的声音。他们如何能知道其中原委呢？如今我们不知道、也永远不可能知道那些乐队演奏的声音是什么样子，因为他们真正的演奏或许“无法录制”。我们根据录音对某种音乐产生的认知，其实完全不正确。

与此同时，爱迪生继续宣称他的录音收录的是未经修饰的真实声音。据说他说过这样的话：录音机懂得比你多。言下之意，我们的耳朵与大脑会以各种方式扭曲声音。当然，他再三强调他的录音呈现的是声音的真实面貌。

我们都知道听见自己声音的录音时感觉有多奇怪，一般认为，这种不自在的感觉来自于，通常我们是通过头骨的震动以及耳朵听见自己的声音，而录音机无法捕捉到头骨的震动与骨质的传音。被录下来的声音只是我们通常所听见的声音的一部分。不过，那些用来收录我们声音的麦克风与电子设备仍然有它们原有的偏差与音质修饰作用。没有任何麦克风能跟人类耳朵一模一样，可惜这点鲜少被提出来讨论。我们通过感官体验到的声音真相，很可能跟我们“客观”的录音有天壤之别。只不过，诚如刚刚所说，我们的大脑总是会让这些迥异的版本趋于近似。

我听说，爱迪生的录音机器其实并不如我们想象中那样偏差得令人震惊。在爱迪生的机器上听见自己的声音，感觉其实并不像用麦克风录音听到的声音那么怪异。所以，也许爱迪生的话确实有那么一点真实性，至少在声音的表现上的确如此。爱迪生说，听他的录音像在照镜子，只是，如今我开始纳闷，镜子真能呈现我们的容貌吗？或者镜中的人其实也是扭曲与偏差的？我们刮胡子或化妆时看见的真是我们自己吗？或者那是“镜子里的我们”，就像录音一样，只是一个我们已经熟悉、但在某种程度上同样不正确的我们？

柏林一家名叫诺伊曼（Neumann）的公司最近开发了一种装置，在人偶的耳朵里安装两支麦克风，更准确地模拟我们的耳朵聆听外界的方式。它的名称叫双路立体声录音机（Binaural recording）。你得通过耳机去听它的录音成品，才能体会那种效果（我听过这种录音，觉得没什么特别）。人类“捕捉”真实的企图心永不止息。

留声机（又称电唱机）在20世纪初期逐渐流行。早期的机型（那些只能用来收录说话声的机器之后的版本）允许使用者录制自己的音乐演奏。有些公司会在机器里加装互动功能。以下是一则刊登在1916年《浮华世界》杂志（*Vanity Fair*）里的广告，宣传一部名为“葛拉都勒”（Graduola）的机器。

> 直到近日以前，我在朋友、同事，甚至我自己眼中，都是一个平凡冷漠的中年男子。现在我发现自己是个音乐家。我是怎么发现的？让我来告诉你！上个星期二晚上，爱人跟我到琼斯家拜访。琼斯最近添购了一台新设备，是一部留声机。我个人其实对音乐机器颇有偏见，这部留声机却很不一样。第一个音符响起，我立刻在椅子上挺直身子——声音太美了。琼斯说：“你自己过来唱！”我走过去看看那根尽头处有个握杆的细长管子（就是葛拉都勒）究竟是什么玩意儿，好像挺有趣的。琼斯告诉我：“你握住这个！把握杆往里拉，让声音变大；推出去，让声音变小。”接着，他又开始录音了。一开始，我几乎不敢移动我手里那个小东西，不过，我慢慢有了信心。听见音乐随着我的操控放大或慢慢消失，我胆子更大了。我开始体验音乐，实在太美妙了！我竟然激动得忍不住颤抖。我恍然大悟：我是——一定是天生的音乐家。我脑海里霎时闪过这部伟大的留声机为我开启的灿烂未来。[4]

多棒的广告！录音机成了高潮触发器。

不久后，演奏会、歌声问候语、年节贺词及各种业余



表演的录音如雨后春笋般出现。早期的留声机就像 YouTube，所有人都在交换自制唱片。作曲家甚至会录制自己的演奏，再跟自己合奏。过不了多久，录音功能就被移除了。我认为，这种不参与、不民主的作为是那些新成立的唱片公司促成的。那些唱片公司宣称，他们不是使坏，纯粹只是想营销“高质量”的录音，好提升顾客乃至国家的音乐品位。维克托与爱迪生“签”了不少艺人，他们当然希望你买他们的唱片，而不是制作自己的唱片。业余对抗“专业”的战斗不是什么新鲜事，这场仗打过很多回合了（通常落败）。

进行曲之王约翰·菲利普·苏沙（John Philip Sousa）反对录制音乐。他认为新的音乐机器会取代人类。他在 1906 年写了一篇文章《机械音乐的威胁》，说道：“20 世纪出现的这些会说话、会演奏的机器，把音乐的表情减化为由扩音器、转轮、齿轮、唱片、圆筒等各种旋转物体组成的数理系统，我预见美国音乐与人们的音乐品位将会明显劣化……”[5] 神哪，救我们脱离那些旋转物体吧！

不过，他倒也不是全然疯狂，姑且不论他那反机械化的不平之鸣，我也不赞成任何企图把大众变成消极的消费者、而非潜在的主动创作者的行为。然而，大众往往能够运用自己手边的资源，找到创作的方法，这点经常让我们啧啧称奇。某些创作冲动似乎确实是与生俱来的，不管传统方法是不是遭到剥夺，它们都能找到表达途径，找到出口。

苏沙和其他很多人也感叹音乐越来越不公开化。它被人从乐队席（苏沙称王的地方）移下来，搬进了客厅。欣赏音乐向来是你跟一大群人一起做的事，如今你却可以独自欣赏它（或再创作它，依照爱迪生的说法）。让人想起随身听和 iPod！对某些人来说，这太恐怖了。他们说，那跟独自喝酒没有两样，是反社会行为，更会威胁心理健康。有人说那是一种自我耽溺行为！

马克·卡茨（Mark Katz）在他的著作《捕捉声音：科技如何改造音乐》（*Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*）里引用了 1923 年奥洛·威廉姆斯（Orlo Williams）的话：“你会再三回头，看看有没有人藏在房间的某个角落。

如果你没找到，就会窘得发慌，一副撞见朋友吸食可卡因、喝光整瓶威士忌或把稻草编在头发里的样子。”威廉姆斯表示，我们认为人不可以“对自己”做某些事[6]，仿佛某个人只要把唱片放进播放的机器，自私地想来一点强烈的情感体验，或许还想随心所欲地反复聆听，一定有什么不对劲一样！

或者有人认为，这些杞人忧天者也会鄙视录音，因为录音牺牲了表演原有的视觉元素——比如大型歌剧的服装与布景、音乐厅的骚动声与气味、交响乐队那庄严的气氛，但情况未必如此。写过大量乐评（而且不喜欢流行音乐）的哲学家西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）认为，把音乐从附加的视觉画面上移除，有时也是件好事。在他看来，少了表演时那些多半俗不可耐的装饰，你可以更客观地体验音乐。古典小提琴家亚莎·海菲兹（Jascha Heifetz）在台上素以拙于表达闻名，人们说他僵硬、死板、冷漠。但如果你闭目聆听，或听录音，就能捕捉到原本看似缺乏灵性的表演里那份深刻的情感。当然，声音的本质并没有改变，是我们对它的感知变了，不去看，我们可以用不同的方式聆听。

20 世纪 20 年代以后，广播节目大行其道，人们多了一种聆听音乐的管道。制作广播节目时，你一定要用麦克风来收录音乐，然后，声音经过一系列电子质变，才能送到听众耳朵里。话虽如此，大多数人是真的喜欢收音机里传出来的声音。首先，它比爱迪生的机器里的音乐响亮许多，低音部也更明显。人们实在太喜欢，所以要求现场表演要“听起来像收音机”。

这种现象某种程度上正是苏沙担忧的事：我们想到某首歌曲或某支曲子时，脑海里浮现的是录音版本，而那首歌或曲子的现场演奏却变成录音室版本的诠释。原本模仿表演而来的作品——录音版本，如今取代了演奏版本，而演奏版本则成了模仿版。对某些人而言，原本该是生气勃勃的音乐，如今被更为完美、但热情稍显不足的机器取代了。

卡茨详细地说明了过去百余年来录音技术如何改造音乐，并举例说明了乐器演奏与歌唱如何随着录音与广播的普及而改变样貌。比如颤音，亦即音高的轻微

波动，是现代弦乐演奏家常用的技巧，它就是影响录音的最佳例证。我们理所当然地认为它自始至终都是如此。我们都以为，小提琴手就是那样演奏的，大家不都是那样演奏那个乐器吗？过去不是，现在也不是。卡茨说，录音技术问世之前，除非弹奏到最高音域，否则在音符上加颤音只会显得庸俗、趣味低下，不被听众接受。不管是声乐表演还是小提琴演奏，颤音这种技巧可以掩饰音准的瑕疵，这或许可以说明为什么以前的人认为那是在“作弊”。

到了 20 世纪初期，录音越来越普遍，人们发现，运用一点颤音技巧，不但乐器的音量会变大（只有一支麦克风或一只大喇叭来收录整个管弦乐队或表演团体的声音时，这点就显得非常重要），而且音准（如今透明得叫人难堪）可以借由增加一点抖动来模糊掉。弦乐器的乐音少了波动就有明显的音高问题，这个问题可以利用略微的抖动来弥补。听众的内心“想要”听到正确的音准，于是大脑就会在乐手以颤音创造出来的含糊之中“听见”正确的音准。我们的心会填补空缺，就跟填补电影与录像框格之间的视觉空白一样，影片就是这样让一连串静止画面变成流畅动作的。不久之后，传统智慧自行逆转，如今人们会觉得听没有颤音的古典弦乐演奏实在难受又怪异。

我猜歌剧演员的情况也是如此。我有一些录音时代初期的歌剧唱片，那时歌剧演员使用颤音的频率比起时下所见少得太多。当时的歌剧唱法其实比较接近我们今天的流行歌曲唱腔。呃，也不尽然。但我发现那种唱法比现代的歌剧更容易接受，也没那么倒胃口。现代歌剧演员有时把颤音运用得太过夸张，除非你事先听过那支曲子，否则很难知道他们唱的是哪个音（再次证明听众的内心会“听见”它想听的旋律）。同样，如今大家都以为唱歌剧原本就应该那样抖动。其实不然，那是在录音技术普及之后的近代，一种被迫形成，而且我觉得毫无美感的发展。

古典音乐在其他方面的改变倒是没那么明显。随着录音技术的发展，拍子变得更为精准，不需要表演中的视觉元素来“分散注意力”，拍子与旋律的不稳定听起来感觉十分散漫，而且太堂而皇之，于是乐手们终于学着用大脑功能区自有的稳定节拍器演奏。嗯，至少他们尽力了。

流行乐队与摇滚乐队也有同样问题。我的前队友杰瑞·哈里森制作了很多摇滚乐队的第一张专辑，他发现，制作专辑过程中最严重，也是最主要的障碍就是如何让乐队的演奏速度精准。听起来仿佛刚出道的乐队都是懒散的菜鸟，事实未必如此。这些乐队在夜店里的演奏可能很动听，甚至在音乐厅也没问题，因为那些场所的其他元素——视觉、观众、啤酒，会通力合作来让人忽略乐音的摇摆与晃动。杰瑞说，到了录音室里，音乐失准的问题变得太明显，听起来会有种轻微的晕船感。后来杰瑞变得很擅长找出迂回的解决方案，或设计节奏辅助工具来协助初进录音室的乐队。

我们不免好奇，在录音技术问世之前，现场演奏的视觉因素是不是无可避免地容许更多失误，是不是也让听者更为宽容。如果你亲眼见到某人表演，你就比较不挑剔拍子与音准的疏漏。现场表演的声响也绝不可能像在录音室里那么悦耳，呃，很少比得上。可是，我们会在心中默默修复这些场所的音效缺失——也许借由部分视觉物件的协助。有时候，我们觉得现场演奏比录音作品更动人，正好跟西奥多·阿多诺的看法相反。比方说，在许多音乐厅里，我们根本“听”不见低频率声波那稍显夸张的回音。我们的大脑把声音变得更好听、更像我们想象中的声音，就像用小提琴拉颤音时的音准一样（不过，我们也不是毫无标准，有些场所的声音实在无可救药）。听录音作品时，这种脑内修复的动作就比较难进行。

看过现场表演后再聆听录音作品，结果往往令人失望。原本结合了听觉、视觉与社交等元素的体验，却简化成从立体声音响或耳机里传出来的声响。现场演奏中，声响来自无数个点，即使演奏者就在你面前，声音同样会在墙壁或天花板之间弹跳，那也是听觉体验的一部分。从技术层面来看，这种音效未必会让演奏“更动听”，但它绝对更有包覆性。过去不少人试图缩小这种难以解决的差异，结果产生了一些怪模怪样的合成物，但也有一些可圈可点的进展。

格雷格·米尔纳（Greg Milner）在他的书《追求完美声响的不归路》（*Perfecting Sound Forever*）里说道，指挥家列奥波德·斯托科夫斯基（Leopold Stokowski）很有远见，改变了管弦乐队在收音机与唱片上的声音。斯托科夫斯基喜欢扩音后

的古典音乐，觉得扩音让古典音乐变得更壮阔。[7] 他最终的企图心就是运用科技，让作曲家构思出来的曲子变得更为“动听”。这话似乎有点傲慢，不过，我猜没有多少作曲家会有怨言。有别于早期录音室雇用“推手”与“拉手”的做法，斯托科夫斯基会在录音过程中指挥录音室技术人员把麦克风移来移去。比如说，法国号即将来段对位旋律时，他会示意工作人员把麦克风推过去接收法国号的“独奏”。他发现——如同电影配乐录音师与混音师，我们是用全部的感官在听现场演奏，光架个麦克风，期待它捕捉到我们在现场体验到的东西，根本就是痴人说梦。想重建主观“经验”，你得多花点心思才行。

在现场演奏中，人们可以运用心理听觉拉近某个声响，可以将一组乐手独立出来，也能抓住某个段落或旋律，就像我们可以在嘈杂的餐桌听见一段对话，只要我们看得见说话的人。斯托科夫斯基察觉出这个现象，也做了调整，好缩短这种知觉的距离。他所有的创举都在于应用某些措施，比如夸大声音的力度或变换配景，以便在唱片上制造出现场“经验”，或许还能超越它。

有时他会采取相反措施：不去夸大，而是试图遮掩原曲的某些面向。他一度宣称歌剧演出上某个根深蒂固的大问题可望获得解决。他说：“现场演出的女伶或许有夜莺般的歌喉，身材却宛如大象。”斯托科夫斯基建议让体态轻盈纤细的女演员跟预先录好的人声对嘴型，如此一来，歌剧的视觉效果便可以符合作者的想象。我曾经看过由汉斯－尤尔根·西贝尔伯格（Hans-Jurgen Syberberg）执导的电影版瓦格纳歌剧《帕西法尔》①，他安排杰出演员担纲演出，对嘴型演唱知名歌手的唱片。我觉得效果很不错，但这个策略并没有蔚为流行。

被冻结的乐音

录音可以让音乐凝结，方便人们进行研究。年轻的爵士乐手常会反复聆听路

① 《帕西法尔》（*Parsifal*），瓦格纳最后一部歌剧作品，系参考艾森巴赫（W. von Eschenbach）的同名诗作与中世纪传说编写而成的有关圣杯故事的三幕歌剧。——译者注

易斯·阿姆斯特朗的独奏录音，直到弄清楚他是怎么弹奏的。后来，业余吉他手利用唱片，以同样的手法解析亨德里克斯（Hendrix）与克莱普顿（Clapton）。次中音萨克斯手巴德·弗里曼（Bud Freeman）觉得在夜店听别人演奏太难专注，他偏好唱片。听录音的时候，你可以按下暂停键，留住时光，或者你可以反复播放某个段落，让时光重现。难以捉摸的东西已经在人类的掌控之中。

只是，通过唱片学习演奏技巧也有它的限制。阿根廷布宜诺斯艾利斯市埃尔·阿兰克探戈构管弦乐队（El Arranque）的伊格纳西奥·瓦查乌斯基（Ignacio Varchausky）在纪录片《假使你是魔法师》（*Si Sos Brujo*）里指出，他跟朋友们尝试过从唱片中学习老一辈管弦乐队如何演奏，却很困难，几乎不可能。最后乐队只得找出那些硕果仅存的老乐手，问他们当年是怎么弹奏的。那些年老的乐手必须亲自为年轻的乐手们示范如何复制当年的演奏效果，比如该加重哪些音符与拍子。因此，在某种程度上，音乐还是一种口头（与肢体）传承，由一个人传授给另一个人。唱片或许在保存与传播音乐上厥功甚伟，但它们没办法比拟直接传授的效果。在同一部纪录片当中，温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis）说，音乐的学习与传承都在演奏席上进行，你必须跟别人一起演奏，必须通过观察与模仿来学习。对瓦查乌斯基来说，老一辈的知识如果没有直接传递，等他们都离开人世，他们的传统（或技艺）就会随之消失。历史与文化真的不能只靠科技保存。[8]

录音技术让音乐脱离了它的发源地，让遥远的异地音乐人和异域的音乐在地球的另一端找到听众，这些音乐人往往发现，他们的听众分布之广，远远超过他们的想象。约翰·洛马克斯（John Lomax）和他儿子艾伦大老远跑到几千公里外的地方去录制美国南方的音乐。起初他们用的是一部庞大又笨重的唱片录音机，简直像是在汽车后座搞了个母盘处理室。但那已经是那个年代最便携的机器了——如果体积近似冰箱的东西也能用“便携式”来形容的话。

有一次，约翰和艾伦前往得克萨斯州一座农场收录那里的黑人“居民”的歌声，他们希望那些黑人愿意为他们唱歌。他们之所以会选择那个地方，主要是因

为农场主可以“命令”黑人唱歌。然而，那段经历完全出乎他们的意料，并且充满启发性。他们想找个会唱《光棍老李》（*Stagolee*）这首歌的人。他们父子事先知道自己要找的是什么，这点让我有点不可置信，如果你知道自己要什么，又怎么会有意外收获呢？以下是格雷格·米尔纳对这段故事的描述：

> 人群中传出窸窣低语，最后演变成齐声呼唤：“叫蓝仔过来！”“蓝仔对老李的事知道的比老李本人还多！”“蓝仔，白人不会伤害你！你怕什么？那只喇叭太小，你掉不进去的；你大嘴一张，那喇叭根本不够看！”那个叫蓝仔的人站了起来。他走过来的时候，艾伦心想，这人可真是人如其名，他的皮肤简直黑得泛蓝了。“你会唱《光棍老李》吗？”艾伦问道。“会，先生。”蓝仔说，“我知道《光棍老李》，我也会唱给您听。”他停了一下，又说，“只要您允许我先唱另一首歌。”“呃……”艾伦支支吾吾地说：“我们想先听《光棍老李》，因为我们的空白蜡筒剩得不多……”“不，先生。”蓝仔拿起喇叭，略做调整，“我的歌只唱一次。我第一次唱的时候你就得抓住它。”艾伦只好答应，按下开关启动机器。蓝仔开始唱：“可怜的农人，可怜的农人，可怜的农人/他们拿走他所有收成/他的衣服满是补丁，帽子都是破洞/弯下腰、把棉花拉出棉荚……”蓝仔唱歌的时候，眼睛望着农场主。群众原本紧张的窃笑变成哄堂大笑。蓝仔继续唱：“可怜的农人，可怜的农人，可怜的农人/他们拿走他所有收成/在商店里，他的钱在他们口袋里/他可怜的老婆孩子一身破烂坐在家里。”蓝仔唱完以后，群众起立致敬。但蓝仔还没唱完，他示意艾伦让机器继续转动，自己两眼直盯着喇叭，说了一段口白。“总统先生，”他说，“你根本不知道在这里他们对我们有多坏。我在对您唱歌，我也要跟您说话，我希望您能下来一趟，来帮帮我们这些得克萨斯州的可怜人。”在群众的欢呼声中，艾伦播放刚刚的录音，蓝仔沙哑的嗓音从喇叭里传出来时，人们互相提醒要安静下来。“那玩意儿说得可真有道理！”有人大声喊道。[9]

蓝仔很清楚录音的威力，知道它可以传到他去不了的地方，可以被他永远碰不了面的人听见，比如说总统。被剥削的力量渺小的人们可以透过这部机器把声音传出去。艾伦·洛马克斯很喜欢录音设备发挥这个功能，让那些渺小的人也有发声通道。

洛马克斯父子尽全力促进音乐的传播，如今看起来，他们究竟有没有达到自己期待的成效，这点还有待商榷。特别是约翰，他在怎样最能“帮助”他的对象这方面有些让人很不安的想法。绰号“铅肚皮”的哈迪·莱德贝特（Huddie Ledbetter），是洛马克斯父子在南方某处监狱遇见的歌手兼吉他手。很多听过“铅肚皮”的录音的人都认为他很有才华，然而，约翰·洛马克斯却非常执着于自己所谓的“真实感”。“铅肚皮”是个全才艺人，喜欢演奏流行歌曲，也喜欢弹唱更原汁原味、更乡土的音乐。

洛马克斯把“铅肚皮”带到纽约，为那些比较老练世故的都市人表演，却禁止他演唱流行歌曲。洛马克斯只是想展示一个“粗鄙的黑人”，一个刚从监狱出来、货真价实的原始人，好让纽约客开开眼界，并欣赏他的才华。他甚至要求“铅肚皮”表演时要穿连身衣，好像他没别的衣服可穿似的（哈迪其实比较喜欢穿西装）。虽然洛马克斯希望让大家见识到“铅肚皮”是多么优秀的乐手，却又不希望他弹唱得太动听、太流畅。在洛马克斯的唱片里，这种粗糙感是“真实感”的印记。

因此，尽管那些录音确实让“隐藏”在密西西比、路易斯安那等地的音乐得以呈现在更多人面前，但这些音乐脱离原有场景后，就永远丧失了客观性。表演事业（没错，这种“科学性”的民间歌谣采集也可以视做一种相当特别、有计划性的表演事业）居于主导地位，模拟出来的真实感成了节目提供者——有时也包括艺人，普遍使用的工具。近似于水牛比尔（Buffalo Bill）、杰罗尼莫（Geronimo）和后来的鲍勃·迪伦，套用了单纯却敏锐的乡下男孩角色。后来，录音世界被少数几家大公司垄断，艾伦感到特别沮丧。他看着人们被剥夺了发声通道，音乐的世界了无生气。他的看法没错，无可避免地，录制音乐也是全球化的雏形，一种可以发掘潜藏的宝石，同时又让它们顿失光彩的程序。

一首歌的时间有多长

马克·卡茨断言，78 转（以及后来的 45 转）唱片有限的时间改变了创作风格。录音的长度受到限制，单面不能超过四分钟（45 转唱片大约是三分半钟），促使歌曲创作者缩短他们的作品。三四分钟的歌曲在我看来很自然，几乎是不可避免。我很难想象有哪个时代可以不这样。可是，也许就像某些人所说，我们都内化了录制音乐的专制面，因而觉得那些例外情形既怪异又不寻常。我提醒自己，即使某些有几百年历史的民谣或布鲁斯，也不会没完没了地延长下去，再者说，那些歌曲多半没有太多歌词，我就这样说服自己接受那无所不在的三分半钟长度。后来我发现，某些民歌长得多。不管在欧洲、亚洲还是非洲，叙事诗通常以一种类似吟诵的方式表达，一件作品可以长达几小时，一些比较简短的格式，比如莎士比亚的十四行诗，或许比较接近我们所谓的“歌曲”，三分半并不是全面通行的歌曲长度。

或许这就是科技——以及它广为流传的现状，如何适宜地呼应某个已然存在的形式，而这正足以说明为什么该项技术变得如此风行。所有人都立刻知道该拿它做什么，该如何将它融入生活。卡茨说，阿多诺不喜欢录音技术的时间限制，性情乖戾的阿多诺称这种现象为“分裂式聆听”。阿多诺认为，我们听音乐的专注时间之所以变短，就是因为录音时间的限制。一种听音乐时的注意力缺陷障碍式聆听因而产生，我们预期所有音乐性的东西都被分解——像原子分裂一样成为 3~4 分钟的段落。阿多诺说，就连比较长的作品如今都得以一小段一小段的方式推出，因为作品发展得太缓慢，我们很可能会失去兴趣。

我没办法反对他的说法，却也意识到有一股反向力量在慢慢出现，就是对相反形态的音乐作品的接纳。那种音乐漫长又有质感，不只强调旋律性，它包覆性强，有艺术氛围而不是断断续续且层次分明。我会在另一个章节探讨那些新发展。

即兴变创作

录音技术对爵士乐手与古典演奏家有莫大的影响。爵士乐手演奏时会延长某段曲调或主旋律，想演奏多久就多久，只要他们或观众愿意，更直白地说，只要跳舞的人持续鼓动他们，独奏 32 段副歌也不是没有的事（基本上，就是在一首歌里连续 32 个回合即兴演奏）。只是，放在唱片里可就太长了。于是他们自行修剪，作品的录音版本变得比较精简。原本主要是即兴弹奏的音乐，变得更像“创作曲”。不久后，这个更为紧凑的独奏成了他们更常演奏的版本。过去每回都展现不同风貌的段落，如今听起来大致相同。我倒认为，对某些爵士乐手而言，这并不是坏事，出于无奈的简洁成了一种限制，倡导了严谨度、紧密性、创意编曲与审慎布局。在录音作品里，强音与弱音之间的动态差别也得降到最低。这种限制有个副作用，那就是再次让音乐创作一分为二：最适合现场演奏的作品往往并不适合录音。

音乐变得更柔和了。我认为这未必不好，只是难免会引发周期性的反弹声浪。难怪某些人选择相信粗糙与失准，因为它们代表了真实感，也代表了对一面倒的商业化柔和感的抗拒。

虽然当时许多古典乐曲仍然比唱片所能容纳的长度来得长，就连那些作曲家也开始适应录音这项新技术，他们会配合唱片 78 转翻面的时间点，写些过渡段落。斯特拉文斯基（Stravinsky）的《钢琴小夜曲》（*Serenade for Piano*）有四个乐章，他写得很巧妙，每个乐章正好可以录进唱片的一面。每一面的末尾处会有渐弱音（一种淡出效果），翻到另一面之后又渐次增强。于是，你把唱片翻面时，听到的是顺畅的过渡乐音。有些作曲家因为没有写出优美的过渡乐音而遭受抨击，其实他们唯一的罪过只是没有为了迎合新科技而妥协自己的才华。艾灵顿公爵则开始创作“组曲”，曲子的段落明智地呼应 3~4 分钟的录音长度。并非所有人都适合这么做。爵士乐老师，同时也是《怀念毕克斯》（*Remembering Bix*）一书的作者拉夫·伯顿（Ralph Berton）这样描述爵士短号手兼作曲家毕克斯·比德贝克（Bix

Beiderbecke）有多么痛恨灌录唱片："对于一位有太多情感需要表达的音乐家而言，这无异于要求陀思妥耶夫斯基把《卡拉马佐夫兄弟》写成短篇小说。"[10]

录音创造的新世界

在 20 世纪的大多数时间里，唱片价格并不高昂——比音乐会入场券来得便宜。当唱片越来越随处可见，那些住在小镇的居民、农夫与年轻学生都能听见规模庞大的管弦乐队的演奏，听见当时名气最响亮的歌手的演唱，也能听到来自遥远故乡的音乐，虽然他们永远也不会有机会现场观赏那些表演。录音技术不仅能让相隔两地的音乐文化相互交融，也能让在同一文化区里的歌手、管弦乐队与演奏家的作品与演出广为流传。我认为，我们大家在某个时期都曾经历过这样的事：第一次听见陌生的音乐，总会帮你开启一扇你原先根本不知道它存在的门。我记得自己十几岁时听见伯兹乐队（Byrds）的《铃鼓先生》（*Mr. Tambourine Man*），感觉像是原本某一部分隐藏起来的世界突然显现在眼前。这种情形还会一而再、再而三地发生。那种音乐不只截然不同，它的社会性也很不一样。它仿佛在暗示，外面的世界里有许许多多的人，他们过着与我所知道的马里兰州阿巴特地区的人们不一样的生活，也有着不一样的价值观。世界突然之间变大了，变成一个更神秘、更刺激的地方，这一切只因为我碰巧听见了一张唱片。

音乐用一种其他艺术无法做到的方式告诉我们很多社会、心理方面的事，以及如何感受并理解我们的身体。有时候是通过语言，但也同样通过声响、节奏与人声的组合，诚如其他专家所言，它的沟通方式会回避大脑的思考区域，直达我们的情感。姑且撇开歌词不谈，我认为音乐告诉我们别人——我们未曾谋面的人，有时甚至是已经不在人世的人如何看待这个世界，而且是用一种非叙述性的方式诉说。音乐可以体现人们如何思考与感受：我们踏入全新的世界——别人的世界，虽然我们对那些世界的观点未必百分之百认同，但接触后会让人完全改变。

这种不期而遇的灵感会涌向许多方向，从某个音乐来源涌向某个作曲家，偶尔还会重新回到原点。欧洲作曲家达律斯·米约（Darius Milhaud）很珍视他收集的“黑人爵士”唱片。没有人会把米约写的曲子跟他听的那些爵士乐手的作品混为一谈，但我在猜，那些音乐释放了他内心的某种东西，帮他的作品找到了新的方向。如果后来的爵士作曲家也听米约的作品，绕了完整的一圈，我一点也不会感到惊讶。早期英国摇滚乐手都受到美国音乐人与歌手（多半是黑人）的唱片的启发。那些美国歌手可能永远没有机会在英国的利物浦或曼彻斯特现场表演（虽然有少数人的确曾到英国巡演），但他们的唱片去了他们到不了的地方。在某种程度上，英国的音乐人会模仿他们的美国偶像，有些人甚至故意学习美国南方或芝加哥的黑人唱腔。如果当时美国的广播电台和演唱会没有那么明显的种族分离（大致说来，至今仍是如此），那么这些英国人根本没有机会挤进来。值得赞赏的是，他们最后还是放弃模仿，找到了自己的风格，但其中不少人没有忘记对影响他们的歌手致敬，这为他们带去了始料未及的佳评。

另一场循环影响与启发则是发生在非洲乐手身上，他们模仿那些进口的古巴唱片，而那些古巴音乐本身正是非洲音乐的变形。由此发展出来以吉他为主的非洲伦巴，既新颖又优美，听到的人绝不会认为那只是对古巴音乐的拙劣模仿。当我聆听某些非洲乐队的演奏，我一点都听不出他们的灵感竟是来自古巴音乐。他们的音乐在我听来绝对是原创作品，而我自然而然受到启发，跟他们当初一样。这种循环永不停歇。当代欧洲 DJ 听见底特律铁克诺音乐（Techno）时，也是惊为天籁。这种影响与启发的过程并不是人为组织营销或宣传的结果，而是音乐人碰巧接触到了让他们大开“耳”界，而原本鲜为人知的作品。

录音技术没有时间限制。不管是早晨、中午还是半夜，你随时可以听你想听的音乐。你可以“进入”虚拟夜店，可以“坐”在你负担不起票价的音乐厅里，可以去到千里之外，也可以听别人歌颂你不了解的事物，歌颂陌生、悲伤或美好的人生。不管结果是好是坏，录制音乐可以完全脱离它的场景。它有它自己的场景。

过去在小酒馆为迎合舞客衍生而来的爵士独奏，如今可以在遥远的客厅与休息室里震得茶杯叮当响。这就跟看电视一样，我们都期待日常的对话能像情境喜剧里的嬉笑怒骂一样机智又灵活，仿佛那个现实取代了我们生活着的这个现实。录音对音乐产生了同样的效果吗？大家都知道情境喜剧的台词并不是我们平时说话的方式，不是吗？人们难道不明白录音也不是“真的”？

科技乌托邦主义首部曲

1927年，艾尔·乔森（Al Jolson）在电影《爵士歌手》（*The Jazz Singer*）里配合某几个场景的画面同步演唱，改变了电影里的声响概念。之后，所有制片厂都想要有声音。1926年美国电话电报公司（AT&T）成立了新的部门，叫“电气研究成果公司”（ERPI），协助影片发声，服务范围不只北美地区，还扩及全世界。

艾米丽·汤普森（Emily Thompson）写过一篇题为《让全世界发声》（*Wiring the World*）的文章，描述了ERPI这个相当短命的机构。汤普森说，ERPI的技术人员和工程师认为他们追求的不仅仅是技术上的成就，他们为自己的任务增添了意识形态、文化，乃至道德上的意义。为了做好准备，工作小组先接受“听力训练”，也就是先上几堂戏院音效、声响加强的课程，再学习如何把街上的车辆与地铁的声音隔离在戏院外头。ERPI的周报《ERPI纪实》（*The Erpigram*）描绘了栩栩如生的画面：“每个人都配备了一只大型纤维背包，里面装着他的装备……其中包括一把玩具手枪，好让他们‘猎捕残响与回音，将之逐出戏院’。”[11]

我更喜欢把这些听力训练想象成某种更为奇妙的东西，一种关于聆听的密集课程：学习如何去听，练习耳朵的专注。我可以想象一群穿制服的人，头部稍稍前倾，眉头深锁，专心地聆听，在完全的静寂中以手势彼此沟通。在我的想象中，他们培养出来的技能几乎有点神秘，因为他们或许能训练自己听见我们这些人容易错失的声音，或察觉那些我们只能在潜意识里听见的声音。他们就像声响界的福尔摩斯，可以用耳朵检视一个房间，然后告诉你关于那个房间的事，甚至告诉

你房间外有什么状况，一些没有他们那种特殊能力的寻常人类会错失的细节。然而，如同福尔摩斯的说法，一旦 ERPI 的大师为我们揭晓谜底，一切就会显得再明显不过。听力训练或许很重要，其实他们奉命做的事都很平淡无奇：绑或挂布帘来减少回音、增强隔音效果。

汤普森描写过在俄亥俄州坎顿市工作的 ERPI 小组，他们听见某种吼叫声从银幕附近传出来，当然就得追踪那些无礼噪声，找出来源，消灭它。他们“花了大把时间翻遍戏院，追踪那怪声”之后，查看银幕后方，找到了属于马戏团、关在笼子里的 6 只狮子。

ERPI 可不只是福音传递者，他们更像现代的科技乌托邦人士。他们相信，只要世界各地的戏院都配备了音响，就能产生许多回响与冲击效应（大多数都与声响毫无关联）。在电影时代的早期，美国是主要的影片供应者，于是大家认为，各种美国价值——民主制度、资本主义、言论自由等等，也会一并传到世界各地。有声电影会把“文明”带到世界其他角落！（一如往常，“文明”的定义十分狭隘。时至今日，你仍然听到有人会说 Facebook 与其他新科技也有这种功效，说它们能“把民主带到世界各地”。见鬼了，它们甚至还没把民主传遍美国！）真有意思，简简单单的声响技术必须背负这么多包袱。

《ERPI 纪实》刊登了一首诗，表达他们的希望与愿景：

中国人推开他的爱人
日本人也不切腹了
穆罕默德的牲畜饿得皮包骨
因为 ERPI 已经设立在
米饭与咖哩的国度！
很快会轮到爱斯基摩人
人人都会知道时代新宠
连赤道中央的食人族

也会丢下锅子和小美人
来听那白色大幕哀嚎！
欠缺凝聚力的国家
憎恨如癌症般滋长
有谁能消弭愚昧与争斗
给这个世界全新的生命？
答案就是——ERPI！[12]

汤普森写道："原本的福音词语变成军事命令，甚至带点性感。工程师们被比喻为美国远征队……同时也是奇袭队……更是美国专家……开罗的戏院安装音乐设备时，《ERPI 纪实》的头条是'ERPI 征服非洲'。"[13]

这项科技运动自认为它带动的影响会流往同一个方向，也就是从美国流往世界各国，那些国家自然会开心又乐意地变成优越的美国产品的消费者。起初情况确实如此，因为没多少国家有自己的电影工业，而少数例外又都没有音响技术。印度分配到《爱的旋律》(*Melody of Love*)，斐济则是《埃比的爱尔兰玫瑰》(*Abie's Irish Rose*)，中国的观众看到了歌舞片《丽奥丽塔》(*Rio Rita*)与《好莱坞滑稽剧》(*Hollywood Revue*)。都是美国文化中的顶尖之作。

这种现象并没有持续太久。法国人很恼火他们的电影院迸出英语，所以他们捣毁了一家戏院。志向远大的印度制片人很快就学会运用音响技术，开始制作国产电影。过不了多久，印度已经成了世界上最大的电影生产国。配备音响的电影制片厂也开始出现在德国与巴西。巴西有间制片场已经制作歌舞片长达几十年。就如同所有的传教活动，最终结果往往不尽如人意。电影有声化并没有造就世界霸权与标准化，反而让数百个文化体找到他们自己的影片声响。事实上，有人认为正是印度的国产电影强迫印度百姓学习共同语言，印度人或许因而找到了国家认同，成效足以媲美印度圣雄甘地带领的运动。那个共同语言最后促成了统一，导致大不列颠帝国的势力遭到驱逐。

表演之外：磁带录音

米尔纳说了一段磁带录音——下一个捕捉声音的媒体出现的古怪历史。磁带的问世，源自于一连串偶然又迂回的事件，因此，它的发明与应用远非必然结果。

第二次世界大战爆发前，加利福尼亚州的工程师杰克·穆林（Jack Mullin）尝试利用唱片以外的材质录音，可惜录音的保真度与成功率都很有限。战争期间他派驻国外，偶尔会收听德国交响乐队的广播节目。这没什么好奇怪的，当时很多电台旗下都有管弦乐队，可以在大型播音室或戏院现场演奏，那些表演多半也都现场播出。奇怪的是，这些“演奏”出现在大清早，穆林熬夜工作时都能听得到，莫非希特勒命令管弦乐队三更半夜起来表演？穆林得出的唯一结论是：德国人不知怎地研发了某种机器，可以忠实收录管弦乐表演，播放效果宛如现场演奏。

基于一连串幸运的巧合，大战一结束，穆林就去到德国，有人告诉他，那些广播信号来自离他们基地不远的小镇。穆林前往查看，果然找到了两部经过改造的录音机器，大幅提升了现有录音技术的效果。战后德国的科技创新就跟他们的航天技术一样，任人取用，因此莫林拆解了其中一部机器，把零件寄回他母亲在米尔谷的家。

等他回到加利福尼亚州，就把机器重新组合起来，在这过程中弄懂了德国人的巧思。德国人在机器里加了一些东西，其中有个东西叫“偏差音”（bias tone），那是一种你听不见的音频，却能让所有听得见的频率更加“黏合”。穆林终于成功地让这部机器运转。他发现，磁带不仅是更优质的录音媒介，也开拓了一些意想不到的可能性[D]。万一广播主持人说错一句话，穆林可以剪辑磁带去掉那段话。D
你没办法在唱片上做这种事！如果喜剧演员表演时没有得到跟预演时一样热烈的笑声，假使那段预演也事先录了下来，那么，预演时的笑声就可以剪辑进“真正”的表演之中。笑声音轨从此诞生！更厉害的是，笑声可以重复使用，如果现场“笑”果不好，就可以把“罐头笑声”接在录制好的节目当中。

编辑与剪辑手法的使用意味着一段录音未必代表单一表演，至少可以不必如



此。比如说，一首歌曲的开头可以从“某次录音”取得，结尾却是来自几小时后的表演。广播版本甚至可以是在很多地点演出的片段剪接在一起的成品。“表演”的元素不再需要来自于相邻的时间与空间。

亚历山大·波尼亚托夫（Alexander Poniatoff）看过穆林示范他的录音机器后，组建了一家公司，取名安培（Ampex），以便利用穆林的设计，生产更多的录音机器，可惜，银行拒绝贷款给公司，设立与营运需要大量资金，打造那些早期的机器耗资甚巨，看来磁带录音的前景堪忧。

大约在这个时期，掌握了麦克风创新用法的歌手平·克劳斯贝正好厌倦了每天必须现场主持他那个很受欢迎的广播节目。他希望有多点时间可以打高尔夫球，但他的节目必须上现场，他能去球场的时间很有限。克劳斯贝知道，如果使用这种新机器把节目录下来，理论上他可以一天之内预录两集，节目播放时，他就可以在球场打球，没有人会发现节目不是直播。他征询了美国广播公司（ABC）的意见，可是，广播公司考察过波尼亚托夫的“工厂”后——当时一片狼藉，零件散落一地，一口回绝了。于是克劳斯贝开了一张支票给安培公司，确保机器可以开始生产。果然没错，继克劳斯贝的订单之后，美国广播公司很快订了 20 部。磁带录音的时代，以及尾随而来的各种可能性，终于正式展开。

格伦·古尔德的预言

几年后，当磁带录音发展出来的巧思与技术渐渐普及，加拿大钢琴家格伦·古尔德（Glenn Gould）写了一篇宣言《录音的前景》（*The Prospects of Recording*），阐述他对录音与演出的展望。如同克劳斯贝，古尔德也不喜欢受到现场表演的约束与限制，所以他最后完全退出了舞台，但不是为了去打高尔夫。古尔德的宣言很有前瞻性，却也大错特错。

比如说，古尔德预言，到 20 世纪末，现场音乐会就会成为过去。他的担忧

并没有成真，只是，我们经常以为某支曲子的录音版本比现场演奏版本更为可靠，这意味着古尔德的想法也不全然是谬误。古尔德拥护磁带录音技术，这点让某些古典乐迷沮丧至极。他把几段录音剪辑在一起，用以创造"完美"演奏，自然而然地，他对现场演奏，特别是他自己的不满意程度越来越高。他觉得现场演奏的乐手很不幸地想去讨好观众，想迎合他们的需求。他这种不屑言论似乎意味着，他认为音乐的质量被牺牲了。我明白他的心情。我看过很多现场表演，通常是流行音乐，表演者取悦观众的行为成为表演不可或缺的一部分，结果变得很恼人，我实在听不下去。

相反地，我也看过表演者努力进入一种沉醉状态，最后完全忽略了观众，或许是为了把某首歌或曲子演绎得更有深度、更完美。碰到这种情形，我觉得自己不如回家播那支歌曲的录音版本，反正录音档通常比较好听。在这方面我赞同古尔德的话：如果你演奏的目的在于完美呈现，那么进录音室录音，再运用剪辑技术，做出来的效果可能会比较好。

古尔德写到另一位古典钢琴家罗伯特·克拉夫特（Robert Craft）时说，克拉夫特"似乎觉得他的听众——端坐家中、贴近扬声器，做好准备允许他解析他的音乐，再让他以一种带有强烈偏见的概念性观点把音乐呈现在他们面前，因为听众所处的那种隐密又凝聚的氛围可以让他们听得丝丝入扣。"[14] 古尔德似乎暗指，克拉夫特也意识到如今有许多乐迷是用留声机或立体声音响聆听音乐，所以改变了唱片的制作方式，也改变了唱片里音乐的编排方式，好让客厅里的听众得到更完美的体验。

从过去到现在一直都有人不赞同这种新的磁带应用法。假设在歌剧录音过程中，某个人被找来唱某个主要演员漏掉或唱不到的高音，听众的耳朵可就有罪受了。人们认为这是一种亵渎，这还是个比米利瓦尼利乐队因为没有在自己的唱片里唱歌而"垮台"① 早得多的年代。当唱歌的人不是"歌手"本尊，而我们没有被

---

① 米利瓦尼利（Milli Vanilli）乐队于 1988 年在德国慕尼黑成立，是一支双人组节奏布鲁斯流行乐队，专辑发行后红极一时，并夺下 1990 年格莱美奖最佳新人奖。只是，该乐队在一次现场表演中爆出假唱风波，世人所熟悉的歌声原来并非出自台上的乐队成员。——译者注

告知，这么做又不是出于专辑制作上的概念架构，这其中确实涉及欺瞒。早年我在巡回演出时，乐队成员和工作人员常常直言不讳地批评其他巡回演出的合音歌手（甚至主唱）是用录音带对嘴型，或者某些团体在演出场所的地下室窝藏了额外的“队员”。所以说，演唱会的录音播放至少有其完整性。在我看来，根本没什么不可变通的规则。

古尔德预见了我们今天运用磁带录音技术制作的各种效果，并认为那是创作，也是另一种作曲方式。他离开表演舞台后，除了制作古典录音作品外，也为加拿大广播公司（CBC）制作一些创新的广播节目，其中有个节目叫《关于北方》（*The Idea of North*），内容包括多层次的人声与声响的音频拼贴，唯有依赖磁带录音和它在剪辑上的可能性才做得出来。那个作品很棒。电子音乐作曲家米尔顿·巴比特总结评论道：

> 我很难相信人们真的宁愿到音乐厅去接受智力、群体性与生理状态的各种折磨，甚至不能重复（重播）某些他们错失的段落，而不愿坐在家里，在最舒适又最振奋人心的环境中听个过瘾。[15]

乐器科技及其对音乐的影响

里欧·特雷门（Leo Theremin）在 1920 年发明了以他的姓氏命名的电子乐器。特雷门琴被多部电影采用之后，才终于闻名于世，比如 1945 年的《意乱情迷》（*Spellbound*）、1951 年的《当地球停止转动》（*The Day the Earth Stood Still*），最后终于出现在海滩男孩乐队（Beach Boys）的歌曲《美妙的振荡》（*Good Vibrations*）当中。这种乐器是出了名的不容易弹奏，因为乐手不会真正碰触到乐器（要用肢体，通常是手的挥舞控制音量与音高），或许这就是为什么这个乐器不如特雷门本人所期待的那么受欢迎。虽然特雷门是俄国人，但这部乐器以及后来问世的其他电子乐器和取样机并没有国家或文化根源。它们并不是从哪个发展中的音乐传统中冒出来的，也不特别适合演奏某种传统的音乐。比方说，

出自宗教礼拜音乐的风琴，可以轻松地演奏西方音阶与曲调，演奏其他任何一种音乐就困难得多。你在风琴上按个键，马上进入西方音乐的世界，不可能做出音高变化或滑音。特雷门琴提供的选择少了些文化特定性。你可以弹奏介于标准西方音阶之间的音高，你也可以揉捏音符或上下滑音。只是，操控这种乐器的难度让大多数乐手退避三舍。没有文化包袱的乐器的应用还得再等等。

20 世纪 30 年代，多位发明家独力研发出以电子方式为吉他扩音的方法（理论上他们的方法可以运用于任何有钢弦的乐器，比如说钢琴。只是这些人都是吉他手，而他们的改造、创新都可以在家中方便地进行）。在那个时代，没有扩音的吉他和某些乐器会被乐队的声响淹没。管乐器和钢琴的声音洪亮得多，虽然在吉他手面前架设麦克风可以解决问题，却有风险，也就是扩音后的吉他把声音“反馈”到麦克风发出的尖鸣。某些早期的电子吉他其实只是把麦克风塞进吉他的响孔或夹在琴桥上，吉他声音确实变大了，“反馈”音的问题却依然存在。感应物理性震动的传感式拾音器效果好一点。1931 年里肯巴克（Rickenbacker）用纯铝（想必重得不得了）打造了一把吉他，被人戏称为“煎锅”[E]。

到了 1935 年，里肯巴克又用电木打造了另一把吉他。电木是一种塑料，通常用来制造电话机与卡拉什尼科夫步枪。这些吉他的首个商业录音作品是夏威夷音乐。后来，西方的摇滚乐队采用了另一种名为“膝上钢铁”（主要是一段吉他琴颈，可以横放在腿上，用金属滑管弹奏）的新乐器。爵士乐手以及像查理·克里斯汀（Charlie Christian）这样的行家则是选择了电子吉他。可以说，少了这项新技术，克里斯汀的演奏根本没人听得见。布鲁斯乐手发现电子吉他扩大音量后效果很好，如今即使在嘈杂的夜店里，观众也能听见他们的音乐了。



初期的吉他拾音器多半都有磁性。1940 年有人开发出可以感应个别琴弦震动的拾音器，还附有一个小扩音器，可以增加信号强度。吉他手终于可以跟乐队里的其他人抗衡了。吉他制造商认为，既然拾音器只是感应金属弦的震动，而不是“听见”吉他发出的声音，那么何不去除音箱。虽然音箱对原音吉他的音质大有贡献，却会制造麻烦。莱斯·保罗（Les Paul）早期的吉他被称为“木头”，因为看起来就像一根木头，传统吉他的共鸣箱完全被去除了。

我第一次听到《紫霾》(*Purple Haze*)[①]这首歌是在一部晶体管收音机上。那时我年纪还小，我记得当时我告诉父亲，说乐坛有了创新。我很兴奋地跟他解释说，通过亨德里克斯手里那把扩音吉他，电子音乐（斯托克豪森[②]和泽纳基斯[③]那种奇怪的电子音乐我还只是略微知道，特雷门的电子乐器就更别提了）如今已经可以用原音乐器加以混合并塑形。亨德里克斯（与其他当时我还没听说过的人）演奏出来的乐音跟原音乐器的声响完全不一样。忠于传统乐器这条不成文的规定已经被粗暴地打破了。扩音及信号处理装置（主要是踏板）已经变成那种声音不可分割的一部分。如同特雷门和他的乐器，电子吉他摆脱了历史的束缚。它们发出的声响的有效范围不受任何特定文化轨迹的限制。看来音乐即将甩掉过去，获得解放。

电子吉他仍旧比较适合西方音阶，除非你使用滑音管（就像那些夏威夷唱片一样）。如同钢琴，决定音符的波纹仍旧预设来演奏受认可的音阶与音高。不过，你从扩音器得到的声音几乎毫无限制。类似钢琴声的拨弦声、和弦的刷刷叩击声、萨克斯般的锉磨声以及木琴般的钟声。没有任何乐器能办得到——至少达不到同样的效果。自然而然地，声音的构造与织体逐渐变成乐曲的一部分。

站在传统著作权与乐谱的角度来看，同样的段落用另一种乐器弹奏，或许还

---

① 亨德里克斯于 1967 年发行的单曲。——译者注

② 卡尔海因兹·斯托克豪森（1928—2007），德国作曲家，被誉为 20 世纪最重要也最富争议性的作曲家，以电子乐方面的划时代作品著称。——译者注

③ 伊阿尼斯·泽纳基斯（1922—2001），希腊作曲家、音乐理论家兼建筑工程师，也是知名的战后前卫作曲家，率先把数学理论运用在音乐里，对电子音乐与数码音乐有重要影响。——译者注

是同一首歌曲，只是，到了某个阶段，我们开始根据知名度最高的唱片里的吉他声响辨识歌曲。传统记谱法几乎没办法准确记下如此繁多的音色，但它仍然不像歌手唱的旋律或伴随旋律的和弦一样，被视为乐曲的重要成分。那种对歌曲与乐曲的定义仍旧来自原音时代，而且多半会让人联想到写歌的人或作曲家坐在钢琴前，构思主旋律和几个有趣的和弦来搭配。自然而然地，钢琴的“声音”和人声并没有被视为创作的一部分，至少在传统观念里不是。比如说，汤姆·威兹（Tom Waits）有几首歌如果唱得“中规中矩”，少了他那著名的咆哮声，听起来就显得庸俗，正是他的咆哮声让那些歌曲有特色。刺耳的吉他声或用踏板制造的颤音不亚于歌词和人声主旋律，都是歌曲的一部分。

20 世纪 70 年代到 80 年代初期出现的电子合成器跟特雷门琴一样，也和音乐的文化与传统源流脱钩。它们发出的“哔哔”声与“咯咯”声不是现存任何传统音乐的延伸，因此，尽管它们偶尔被拿来模仿现有乐器，却是一款提供了极大的表达自由的工具。鲍勃·穆格（Bob Moog）于 1970 年发明的迷你穆格（Mini Moog）是第一部价格亲民又便于携带的合成器。合成器的早期版本通常体积庞大又构造复杂，得花上好几天时间才搞得定，而穆格的创新之作终于让这种原本复杂难解的器械变得熟悉易懂。这项科技的先驱伯尼·克劳斯（Bernie Krause）说，当时的中国人对共产主义怀抱远大理想，觉得迷你穆格这种不受历史与传统文化束缚的很适合新中国，于是把克劳斯请过去教他们操作这部革命性机器，可惜大众对迷你穆格的接受度始终有限，革命歌剧只好继续采用更古老的音乐模式。

多轨录音让你跟自己合奏

打造电子吉他的先驱莱斯·保罗同时也是多轨录音的发明人。多轨录音的原理是先录制一段演奏，然后把磁带倒带至开头处，再录进更多音乐。你可以加入你太太的歌声，保罗就是这样收录他的歌手太太玛丽·福特（Mary Ford）的歌声。或者你可以“跟自己合奏”。保罗也这么做了，他先录了一段鼓声，再加入不止

一层吉他声，打造出虚拟的一人乐队。他还改变录音速度，制造出奇特的音效，比如现实中办不到的快拨弹奏。1947 年，保罗与玛丽灌录了一首叫《情人》（*Lover*）的歌，是史上第一首多轨录制的商业化单曲。莱斯·保罗的多轨录音比较近似于我们目前所谓的无限轨录音，他可以把声音录进早先录好的音轨里，只是，这两段声音就此永远结合，万一你中途出错，就得从头再来。有点像用水彩作画，也像烹调食物。

我上中学的时候，我父亲改造了一部小型诺科盘式磁带录音机，让它可以进行多轨录音。我会录下一层又一层的吉他反馈音，最后变成一段嘶吼、尖叫的虚拟吉他合奏。之后，我跟朋友开始做些亲和力较高的东西，录了海龟乐队（Turtles）的《欢聚在一起》（*Happy Together*），用装洋芋片的空罐子当鼓，自己帮自己和声。太有趣了，却也很烦人，出现很多挫折，只要出个小错，就得重新开始。

使用无限轨录音机时，每增加一层声音，你原先录进去的“音轨”就相当于复制一次，于是它们的音质就变差。你追加的层越多，原先的声音就越模糊。所以你会把重点声音留到最后录制，因为那些声音需要最清晰、最真实地传出，那通常是人声。

包括披头士在内的很多乐队使用的技术跟这类似。虽然他们拥有真正的多轨录音机，却也只有四条独立音轨。如果他们想录制第五条音轨，就得把已经录好的四轨转录到另一部四轨录音机的其中两轨，挪出空白的两轨来收录更多声音。然而，这么一来，原本四轨录音机上的录音成品如今又进行了另一回合的录制，那些音轨之间的均势完全固定住，就跟莱斯·保罗的技术一样。通常这个问题不容易被发现，但如果重复发生，音质就会趋于钝化。

黑胶唱片

1948 年黑胶唱片（long-playing records，简称 LPs）问世后，唱片公司鼓励

音乐家为这种新媒介灌录音乐，因为这种新唱片的售价与单片利润都比 45 转唱片（或即将迈入历史的 78 转唱片）来得高。部分音乐人顺应趋势，开始把曲子拉长，以适应新的格式。主题式黑胶唱片开始出现（弗兰克·辛纳屈率先采用这种新格式，发行了目标锁定在深夜单身公寓的低音歌曲专辑）。收录了与主题相关的歌曲——最典型的要属百老汇音乐剧，像《奥克拉荷马》（*Oklahoma*）或《真善美》（*The Sound of Music*）的黑胶唱片极为畅销。到了 20 世纪 60 年代末期，延长版即兴创作也收进了唱片，迈尔斯·戴维斯与许多摇滚乐队的作品也是，这些作品多半占据了一整面唱片。

黑胶唱片也有技术上的限制。每面大约可收录 20 到 24 分钟的音乐，音乐越大声（特别是低音），刻在母带上的音沟就越深越宽，如此一来，这些低音或大声的段落就会用掉唱片更多空间，整张唱片的音乐时间也相对减少。为了将音调偏低的曲子收进唱片，就得降低音量，不然就缩短长度。你的唱片里可以有很多低音，但整张唱片的音量就得压低，虽然消费者可以在家里转动留声机的音量钮来弥补，让这张唱片跟别的唱片一样大声，但这些低音量唱片在收音机或点唱机里就会明显处于劣势。

在古典音乐方面，整张黑胶唱片的音沟大小与深度会有所不同。在比较小声的段落，音沟可能很细小，编排很紧密，于是，在一定宽度的空间里可以塞进更多音乐，省下来的空间可能会被低音、大声的段落所需的空间抵销。技术人员——也就是所谓的母带工程师——越来越擅长在唱片里塞进最大量的音乐，与此同时又能维持最高音量与动态范围。刻写音沟的刻纹机能根据要收录的音乐调整音沟大小。至于一面唱片能容纳多少音乐，究竟要调低整面的音量还是选择性地压低低音部位的音量、悄悄修改音乐，这些都得由母带工程师做决定。

世上真的有人可以根据黑胶唱片上的沟纹辨识古典音乐曲目。比方说，他们拿起一张黑胶唱片，看到第三分钟的地方出现比较小声的段落，第十五分钟的地方又看到声音会渐次加强，而这面大约第二十二分钟的结尾处有一段中等音量，据此猜出那是哪一支曲子。换做流行音乐，就很难练出这种本事，因为流行音乐

都会录得（或写得）音量比较均等。在现场演奏时，流行音乐往往必须压过酒客的喧闹声，太小声的段落很容易就被淹没了。收音机出现以后，很明显，那些太大声或太小声的音乐一方面很恼人又容易失真，另一方面也容易被错过，于是一种标准化的持平音量变得更受欢迎。音量成了唱片成功与否的决定性因素。“听起来”比较大声的唱片会从收音机或点唱机扬声器爆发出来，抓住听众的注意力，至少抓住一段时间，这就足以阻止听众转台。我强调“听起来”，是因为那些唱片其实并没有比其他唱片大声。广播电台有音量限制，他们不能把某些歌曲播得比其他歌曲大声。不过，音乐家或唱片制作人可以运用一些听觉心理学的技巧，欺骗听众的耳朵，让他们“以为”某首歌比前面那首歌更大声。压缩器与限制器以及其他用来创造外显音量的装置越来越受欢迎。在广播电台，这些器材可以——如果运用在整体的广播上——让某家电台的播音比别的电台更大声，因此也可能更精彩。

其他增加外显音量的技巧则是音乐上的。只要技巧性地安排录音时的乐器位置，就可以得到类似压缩器的效果，却少了那种有时很讨人厌、人工化又干扰人（如果听得见的话）的“挤压”感。如果歌手唱歌时伴奏的乐器数量不多，那么人声不需要比其他声音大，也能听得见。在整个音高频谱上平均分配乐器与编曲也有帮助。同样音高的乐器会互相竞争，所以，如果你希望某种乐器突显出来，最好把它们分配在不同的频级上。如果所有人都在同一段落弹奏自己的低音部位，那么很有可能所有声音都会混为一体、模糊不清。如果分散开来，那么个别的声音会更为清晰，整首曲子也显得更大声。

盒式磁带

1963 年，一家名叫“飞利浦”的荷兰公司开发出了盒式磁带（cassette tape）。这种磁带由于录音质量不高，原本只充当口语听写机器。到了 1970 年，情况改变了，它们开始被用来收录音乐。这些小机器很方便携带，可以拿到车上

播放，又不像脆弱的黑胶唱片那么容易被刮伤或磨损。飞利浦公司也决定授权各界使用，不收专利费用，其他公司如果采用这种磁带录制音乐，不需要拨出一部分利润给飞利浦公司。到了 20 世纪 70 年代中期，这种口袋大小的塑料玩意儿已经随处可见。磁带可以容纳的音乐比黑胶唱片多一点，更重要的是，播放这种录音带的机器有些也有录音功能。大众如今又重新将关注点转到了录音事业上，就跟过去一样（原本市面上也有家庭用盘式录音机，可惜体积庞大又价格高昂）。人们开始录他们为祖母唱的歌，把黑胶唱片上面最喜欢的歌曲转录下来，录电台节目，或录制他们自己演奏或创作的歌曲。只要有两部机器（或者一部不久后就上市、相当普遍的双卡录音机），你就可以复制录音带，一次一片，再把复制版送给朋友。

唱片公司试图阻止他们所谓的“家庭录音”。他们担心大家会录下收音机播放的畅销单曲，再也不买他们的 45 转唱片。他们发动声势浩大（效果却十分有限）的宣传活动，希望让消费者与乐迷远离那些贩售预录音乐的公司。他们的口号是“家庭录音正在摧毁音乐”。我本人偶尔也购买预录的音乐录音带，但大多数时候我还是会买黑胶唱片。我跟我的朋友们一样，会制作收录我最喜欢的各类型音乐的精选辑，有些自己留着，有些分送给朋友。我们不必再把珍贵、脆弱又占地方的黑胶唱片借给别人，而是交换自己最喜欢的磁带。每个磁带通常固定于某种特定类型、主题、乐手或氛围的音乐。当时盛行各式各样的天马行空的分类法，等于是口袋般大小的音乐百宝箱。我从朋友送我的磁带里接触到许多乐手和各种风格的音乐，结果我买了更多的黑胶唱片。

我们为自己制作的精选辑都是音乐镜子，你在某个时点感受到的哀伤、愤怒或挫折，会渗入你所挑选的歌曲里。你制作出呼应情绪状态的精选辑，一旦某种心情需要加强或平复，你随时可以丢一张录音带进卡槽。这些精选辑是你的朋友，你的心理分析师，也是你的心灵慰藉物。

精选辑也是另一种形式的“夸富宴”（potlatch）。所谓“夸富宴”是北美印第安人的习俗，礼品送出后，会期待未来收到回礼。我选出我最喜欢的歌曲帮你

做了一张精选辑——那些歌你应该会喜欢，而且手边可能还没有，或还没听说过，所以我希望你也做一张你觉得我也会喜欢的录音带。回礼没有时间限制，但你不能忘记。精选辑这份礼物很个人化，通常它的对象只有一个人，没有别人，是只有一名听众的广播节目。每一首歌都是怀着感情和幽默感精挑细选的，仿佛在说："这就是我，听过这张录音带后，你会更了解我。"

歌曲的选择与排序代替赠送者说出一些不好意思直接说出口的话。情人送的精选辑里面的歌曲往往会被拿来小心翼翼地检视，寻找深藏在这份情爱磁带里的那些微妙心思与深刻意义的线索或隐喻。别人的音乐，在以极富想象力的方式收录编排后，变成了一种全新的表达方式。

唱片公司想从我们手中剥夺这一切。我把收音机播放的歌曲录下来，这正是唱片公司怕我做的事。我第一次去巴西时，带了一部录放音机，只要听见收音机播出迷人的歌曲，我就录下来。之后我去打听那些歌手和乐队的名字，然后开始寻找，最后买回他们的黑胶唱片。我甚至把其中一些歌曲授权给我经营过一段时间的唱片公司发行。如果我没办法录那些广播节目，就永远不会知道那些艺人是谁。我还曾经把其他类型的广播节目收录在磁带里：福音音乐、谈话节目和广播剧。堆积如山的磁带有点失控，但它们是稳定的灵感来源，也成了我自己在音乐创作过程中的工具。

录放音机有内置麦克风，更特别的是，它们也有内置的压缩器。压缩器是一种电路系统，可以挤压声音，有效地发挥音量控制效果，音量高的会被压低，音量小的就被提升。比方说，如果你用录放音机收录气势磅礴的钢琴和弦，第一个音——也就是那个响亮的撞击音，会被压低下来，而和弦的"尾音"会余音萦绕，缓缓消逝，播放时非常轻柔，你会听见电路系统试图拉高它的音量。简直就像有人疯狂地旋转音量钮，好维持音量的均衡。这种效果如果过度使用，就会显得很不自然，不过还是挺酷的，有时甚至能让业余人士录制的声音多点奇特的刺激感。有一段时间我用录放音机录下乐队的预演和即兴演奏，事后拿来听，记下最好的段落，脑中想象那些好的段落该如何串在一起。内置的压缩器对这类决定会产生

莫大的影响：它会偏好某些段落，丑化其他声响，在无形中做出创意上的取舍。

因为有了磁带，许多类型的音乐都蓬勃发展。签不到唱片合约的朋克乐队制作家庭录音带，在表演现场或以邮购方式进行销售。这些第二手或第三手录音的音质难免有所减损，高频音无可避免地减少了，某些动态也会消失，可是大家似乎不怎么在意。这种技术偏袒那些被形容为“空灵、环绕或嘈杂的音乐”。[16] 我记得自己拿到过一张自行转录的丹尼尔·约翰斯顿（Daniel Johnston）的录音带，想必转录过很多次了，音质很差，有些人声和乐器演奏听起来像加录上去的，而且都是在磁带上加录的。那是隐晦音乐的时代，音质严重下滑，然而，伴随而来的自由度与主控权也算一种弥补。

磁带在其他地区也有着不尽相同却互有关联的影响。在印度，英国留声机公司（Gramophone）几乎独占了黑胶唱片市场。他们只灌录特定风格的音乐（主要是格扎尔① 与一些电影配乐），而且他们只跟极少数艺人合作。比如亚莎·博斯勒（Asha Bhosle）、拉塔·满吉喜卡（Lata Mangeshkar）和其他几个。该公司对录音市场的钳制复制到 1980 年印度政府核准磁带进口为止。磁带的影响快速又深远：小公司如雨后春笋般出现，别的音乐与歌手也开始被大众听见。不久后，印度 95% 的商业音乐都是用磁带发行的。

这种广泛采用磁带的现象也出现在其他很多国家。我收藏了一些我很珍视的“商业”录音带，分别来自巴厘岛、苏丹、埃塞俄比亚和其他地方。可惜它们的音质多半很吓人，或许是录音机组合方式错误，或许是商店或小摊子老板仓促复制而来的。只是，如果没有便宜又可以复制的磁带，很多音乐永远都没有机会传播出去。

磁带泛滥的另一个副作用是，很多为了配合唱片而改编或缩短的音乐如今总算可以更接近它们的本来面貌。印度的拉格音乐（raga）一曲至少长达一小时，

---

① 格扎尔（ghazal），原为伊朗抒情诗文体，后来演变为一种音乐曲式，流传于伊朗、北印度乃至东南亚信仰伊斯兰教的地区。——译者注

虽然单面磁带长度通常也不到一小时，但至少它们可以比标准黑胶唱片的 21 分钟长得多。阿尔及利亚的流行乐曲拉埃乐（Rai）长度可以随演奏者与听众的心情（或荷包）而定，因此，把它们剪成适合唱片与西方听众的三四分钟歌曲，等于是气氛还没炒热，就被泼了一盆冷水。

录音带流通越来越广、越来越普及其实未必是好事。在印度尼西亚爪哇岛，当地木琴乐队演奏的录音带流传得很广。在录音带问世之前，所有村庄都有风格独特的木琴乐队，有他们自己的乐器及各自的表现手法。当一些知名乐队的录音带开始流传，各地的演奏风格渐趋一致，类似的模式开始在各地出现，就连铜锣的定音都跟录音带上一样。[17]

凡事总有代价。当音乐变得普及，地区性的歌声传送到更多人耳里，某些乐队与歌手（或许原本就更有创意，或只是得力于大公司的力捧）开始主导市场，而特殊的地区风格——也就是格雷尔·马库斯（Greil Marcus）呼应哈利·史密斯（Harry Smith）的言论所称的“古老怪异的美洲”，最后被排挤、忽视、弃置并遗忘。这种散播与类化的程序同一时间向所有方向传递。不单单是针对个别性与独特性进行自上而下的压迫。某个原本处于蛮荒地区或南方国度的歌手的音乐很可能会借此找到更多听众，而猫王（Elvis）、路易兹·冈扎加（Luiz Gonzaga）、伍迪·古思里（Woody Guthrie）或詹姆斯·布朗（James Brown）也可能一夕之间拥有大批乐迷。原本只是地区风格的音乐，突然发挥了莫大影响力。某些原本默默无闻却很有才华的饶舌歌手也可能会把流行音乐冲击得偏离轴心。之后，类化程序再度展开。这些事有它自然的起起落落规律，在这个永不止息的变动循环当中，针对某个特定时期的现象做出价值判断谈何容易。

舞厅音乐

1976 年左右，12 寸舞曲唱片与 DJ 单曲问世，这些超大单曲唱片上的音沟可以宽些，转速又跟 45 转唱片一样快，所以它们的音量比每分钟转 33 圈的黑胶

唱片来得大。我记得20世纪70年代晚期听这种唱片时，发现它可以让低音声部（底鼓与贝斯的声音）突显出来，而且音量也变大了。迪斯科舞厅通常配备有能够表现这种音频的扬声器，全场顿时变成摇撼、搏动的低音世界。在舞厅以外的环境，你得等到 CD 和数码录音时代，才能体验那种感受。

低音频不但能听得见，也能感觉得到。听者会觉得那贝斯声就在自己的胸腔与五脏六腑里——乐音真实地触动着我们的身体。除了通过听觉与神经理解音乐，在迪斯科舞厅的环境下，音乐真真实实地撞击我们、搓揉我们。这些音频很煽情、性感，同时也有点淫秽、危险。

迪斯科舞厅的音响系统标榜重低音的同时，也有成排的高频扬声器，这些小小的扩音器可以把唱片里的超高音频播送到舞客头顶上方。舞客们在享受贝斯“按摩”的同时，也能听见踏钹的高音被扬声器送到空中，像几百万根细针到处飞窜。我猜其中也牵涉毒品，如果你吸食了毒品，那些高音频在你耳中会有一种特别闪亮的清新感。自然而然地，录音室里的混音器也开始迎合毒品作用下的听觉。20世纪 80 年代的很长一段时间，很多唱片的混音都包含刺耳的高音。痛啊！有些音乐人专门写这种风格的曲子，他们的作品就是设计在舞厅的扬声器上放送。你在舞厅里可以听见很迷人的声响，同样的音乐在家里听起来效果却不一样。牙买加音响系统也是一样，响亮的贝斯和吉他与踏钹的高频轻抚在音乐的中频区留下一个空洞，这个空洞为发表贺词和主持节目的人提供绝佳的歌唱与饶舌空间。

迪斯科的 DJ 之所以对 12 寸唱片趋之若鹜，除了看中它整体音量的增加与更强大的低音外，也看中它可以把这些特色跟当时所谓的“加长混音版”结合。舞厅的混音不只在声音上更有震撼力，通常也比较长，里面会有间奏，也就是人声与大半的“歌曲”都消失，只剩下律动。DJ 可以同时在两个转盘上播放同一首歌，借此进一步延长间奏。他们可以从一部转盘换到另一部转盘，让歌曲不间断地接上另一片唱盘的同一个位置，再反向操作，一再重复同样的程序，创造出他自己、舞客或主持人想要的间奏长度。如同早期爵士乐，乐手以外的人——如舞客对音乐的影响。

牙买加人是探索这些可能性的先锋。当这种技术传到曼哈顿与布隆克斯区，多了霹雳舞者和主持人的陪衬，就形成了早期的嘻哈音乐。来到纽约之后，拍子改变了，但原则没变：赋予原本用来聆听音乐或让 DJ 在舞厅里播放音乐的媒介新生命——拿来创造新音乐。音乐吃掉自己的孩子，生出新的混血生物。我相信如今不再有嘻哈艺人沿用过去 DJ 用手拨动黑胶唱片的方法来制造出拍子，但编排音乐的原则 30 年来并没有多大改变。

最初摇滚乐手和他们的乐迷对这种发展很不以为然。原因多半跟种族偏见与同性恋恐惧有关，因为很多知名舞厅的主要顾客是黑人或同性恋。另一方面，摇滚乐手们也可能觉得这种新音乐形态并不是传统音乐人的风格。虽然舞厅转盘上的原始唱片有鼓声与吉他声，现场却看不到这些乐手在演奏。他们抱怨得很对，理由也够充分，只不过，我不认为这些整日抱怨的摇滚乐迷对鼓手与吉他手的就业状态真有那么在意或同情。

也有人批评舞厅音乐是“生产出来的”，是机器做出来的硬邦邦的东西，言下之意是，音乐里的情感元素被抽离了。也有人说这种音乐不是原创，只是用别人的录音片段拼凑起来的，就像精选辑一样。我个人以为，姑且不论种族与同性恋议题，原创性才是最值得忧心的问题。对于纯摇滚乐手，这种新音乐玩弄了著作权这个概念。如今音乐已经被视为一种财产，那么这种罔顾所有权观念、由很多人（与机器）共同拥有或制作的大杂烩作品，会让整个社会与经济架构都面临挑战。随着数码时代的来临，这个问题会变得更加恶化，还是获得改善，取决于你从什么角度去看。

04

科技塑造音乐：数码

最近我在一场研讨会上听了计算机科学家杰伦·拉尼尔（Jaron Lanier）的演讲。他用笙—— 一种中国传统乐器吹了几段音乐之后说，这种乐器有着人们意想不到的悠久传统。他说，笙很可能是世界上第一种运用机械装置挑选要弹奏的音符的乐器，而这种机械装置是二元理论的先驱，因而也是所有计算机的滥觞。

这种古老的装置由丝绸之路辗转传到罗马，罗马帝国秉持泱泱大国的行事风格，为它制造了巨无霸版。这个乐器大得无法以口吹奏，需要人压送空气使它发声，更特别的是，还需要一连串控制杆来选择音符。这个系统启发了我们所知的键盘，也就是我们用来弹奏风琴（也是一种大型管乐器）和钢琴的音符的东西。这部乐器也给了法国人约瑟夫·玛丽·雅卡尔（Joseph Marie Jacquard）灵感，在 1801 年发明了一台织布机，用它编织复杂的图案要靠打孔卡控制，把卡片串在一起，就可以操控布料的图案。

几十年后，雅卡尔的织布机又启发了查尔斯·巴贝奇（Charles Babbage）。巴贝奇拥有一幅雅卡尔的肖像，那是雅卡尔用打孔卡及丝线帮自己织的画像。巴贝奇据此设计出分析机（Analytical Engine），这是一种计算机器，同样也用打孔卡操控。在巴贝奇的设计里，那些卡片不再是用来控制丝线，而是跃升到二元抽象概念，供计算使用。巴贝奇的年轻友人艾达·拜伦（Ada Byron，诗人拜伦之女）很为这部机器着迷，多年后成了世界上第一位计算机程序设计师。因此，根据拉尼尔的看法，我们有了这个计算机无所不在的世界都得感谢一件乐器。而计算机科技在问世不久之后，也影响了音乐。

声音信息（以及不久后的其他信息）的数字化，主要归功于一家电话公司。贝尔电话公司的研究部门贝尔实验室奉命找出效率更高、更可靠的通话方式。在20世纪60年代之前，所有电话通信线路都是模拟式，同一时间所能处理的通话量受限。要让线路传输更多通电话，唯一的办法就是将通话声音里的高低音频都去掉，再把由此产生的低保真声音转变成可以平行前进不互相干扰的声波，有点像地面无线电传输。

贝尔实验室规模很庞大，很多新发明都从那里诞生，比如晶体管和半导体，这两种东西造就了硅基集成电路（有了这些东西，才有今天众多的科技小玩意儿）、激光、微波科技和太阳能板等，不一而足。当你独占市场，就有能力在研发上投入大笔资金，而且有时间和先见之明可以把目光放在遥远的未来。那里的科学家和工程师可以放胆从事10年内看不到成果的研究。

1962年，贝尔实验室找到将声音数字化的方法，他们取下一段声波，切成可以分解为0与1的微小片段。等这项技术不至于昂贵得无法负担，又能保存人声的辨识度时，他们立刻将它派上用场，提升长途电话的效率。如今通信线路可以一次容纳更多电话，因为原本的人声已经变成了一连串可以用编码与移位方式挤压的0与1，再与其他通话一起送进电话缆线。由于海底电缆线有其先天限制，这项科技的运用更显意义非凡。毕竟，万一突然间有很多人想打电话到法国，你没办法马上跑出去多拉几条线。站在贝尔公司的立场，人的说话声在抽象意义上

也是一种讯息，因此，他们绝大多数的研究都是围绕着如何让传递的说话声能被理解，以及如何才能塞进更多传输讯息来展开的，这些都牵涉信息科学结合听觉心理学的应用。听觉心理学主要在研究人脑如何感知声音的各个方面。于是，人类如何感知声音，我们如何最有效率地传输各种信息，这两个研究领域紧密结合起来。

听觉心理学的知识也应用在了救护车的鸣笛声（我们为什么老是听不出它们从哪个方向传过来）、说话声，当然，还有音乐上。这门学问之所以是一门“心理学”，是因为我们听见什么、如何听见，牵涉的不只是机械原理，也包括精神层面（意思是，大脑跟耳朵一样“听得见”，不是指精神失常，也不是形容它厉害得不像话）。

当然，我们听见的绝大多数声音都取决于也受限于耳朵的构造。我们知道人类听不见蝙蝠发出的高频声音，也没办法像狗一样听见所有频率的声音。鲸鱼发出的某些低频声音我们同样听不到，不过，如果我们太靠近声源，却有可能受到生理上的伤害。

然而，有些我们“听见”的声音却与耳膜或耳道的功能无关。比如说，我们可以在嘈杂的环境中听见跟我们说话的人的声音。如果你聆听一段喧闹餐厅的录音，乍听之下一定很混乱，但是，有时候我们能从中发现一些线索，然后能听出基本对话。重复的声响——比如海浪的声音或不间断的交通噪声持续一段时间后，我们就感觉不到它的存在。我们有能力选择性地只听见我们感兴趣的声音，让其余的声音融入某些遥远的声响背景里。我们也有能力辨识声音的形态，这也跟我们的耳朵无关。我们能够记得音高，某些有绝对音感的人可以正确判断出音乐里的音符。我们可以听得出列车刹车时的吱吱声与单簧管的最高音是不是一样。我们记得住一连串的声音序列，比如鸟儿的歌声或摔门伴随的嘎吱声；也能记住声响的确切音色，有时我们可以仅凭一个字就听出朋友的声音。

这些是怎么办到的？我们能用数学公式或计算机程序模拟这种心理过程吗？

你想必知道，这些讯息——比如我们只需要一丁点信息就能判断出朋友的声音，对电话公司而言重要至极。如果他们能了解是什么因素让说话声变得能被理解、能被听懂，还能进一步将这些因素独立出来——将它去芜存菁、拿来操控运用，那么他们就能去除传输信息中所有多余成分，提升电话系统的效率。他们的目标在于让通信流量越来越大，与此同时，使用到的机械或物理方面的电子设备越来越少，或至少一样多。信息流量如果能增加，就能帮他们创造更多利润。听觉心理学终将引领人类更深入了解信息的传输。这个原本冷门的学科一夜之间变得很实用。

这些与电话相关的研究产生了意想不到的结果，那就是数码声音科技的诞生。这个新科技最后被拿来运用在很多地方，包括录音室。20 世纪 70 年代，录音室出现了手提箱大小的新设备，叫做协调器（harmonizer），它可以在不改变声音的速度或拍子的情况下调整它的音高，效果就跟你通过加快磁带转速来改变音高一样。它能把声波切成数码碎片，把已经变成数字的声音以数学方法进行转换，然后在更高或更低的音准上重建那些音。这种机器的早期版本似乎不怎么灵光，可是，即便是失灵的时候，效果还是很酷。

大约同一时期也出现了一种叫“数码延迟效果器”的器材，这东西其实就是原始版的取样机。这种机器制造出用来模仿回音的数码样本，长度通常短于一秒，可以用来产生极短暂的延迟效果。

更多设备接踵而至：能以更高的分辨率捕捉并保留声音样本的机器，以及一些可以更自由地操纵那些“声音”（其实都只是数字）的机器。五花八门的产品纷纷出现。贝尔实验室曾经参与生产了一种叫变声效果器（vocoder）的机器，它可以将谈话（或歌唱）中的语音共振峰（声音的形状，我们用它来形容语言）这类的元素独立出来。这个装置可以将这些元素与我们谈话或歌声中的音高分离，比如只把震音部分独立出来，像是 T 与 B，以及摩擦音 S 与 F。这部机器可以把声音里的共振峰从其他声音元素里独立出来单独传输，这种含混话语在传输时其实有点难以理解，但可辨识的语音元素依然存在。说话或唱歌的声音已经被

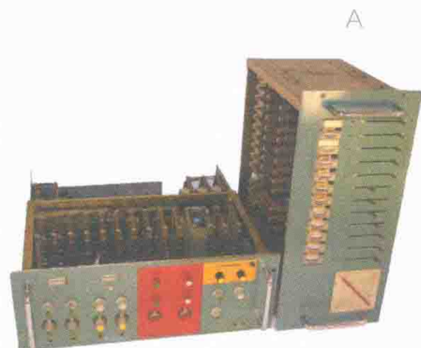
解构，只要你知道什么东西在什么时间点被移除，等重新组合后，又能让人听懂。太妙了！但你能拿这项技术做什么？其中一种用途就是用来做声音的密码术：只要你知道哪些元素被提取出来，就能在另一端将篡改后的无意义语音“译码”。这部机器也被用来制作音乐，下文所示的照片是德国电力站乐队（Kraftwerk）的变声效果器，是专为他们量身打造的[A]。

变声效果器主要用来将那些独立或分离出来的语音共振峰应用到调性乐器上，然后这个乐器就会有类似说话或唱歌的功能。通常这种“人声”听起来有点机械化，应该是电力站乐队喜欢的效果。我曾经向伯尼·克劳斯借一部像这样的变声效果器来用。伯尼·克劳斯是个音乐人，也是早期电子合成器的先锋，我在跟布莱恩·伊诺是在制作《我在幽魂丛林的日子》专辑时相识的。那部效果器打造得很漂亮，只是功能很复杂，价格也不菲。

早期的协调器（就是那个数码音高调节器）要价数千美元，一套高质量的残响效果器可能会让录音室的经费减少上万美元。至于功能完整的数码取样机，比如费尔莱特取样机（Fairlight）或紧接着上市的辛克拉维尔取样机（Synclavier），售价更是高不可攀。不久后，记忆与处理器的价格下降，这种技术才比较平易近人。便宜的雅佳（Akai）取样机取代了早期的黑胶唱片，成了嘻哈与 DJ 混音的基本装备，而取样或数码制造的鼓声在许多录音过程中取代了鼓手的现场演奏。不管是好是坏，我们都要踏上全新旅程了。

声音数字化之后，数码录音与 CD 这种消费性产品得以面世，整张专辑很快就被分割成细小的 0 与 1 碎片。再过不久，个人计算机的效能与速度也提升到了足够个人录音、储存并处理音乐的地步。这些全都起源于贝尔实验室想要提升他们的电话线路功能。

A



贝尔实验室最后发展成了朗讯公司（Lucent）。20 世纪 90 年代中期，我曾去造访他们的实验室，他

们向我介绍一部可以把听起来有 CD 音质的音乐塞进细小频宽的处理器里。当时德国已经开发出将音乐编码成 MP3 格式的技术，所以这个超高效率的压缩兼编码技术对我来说不是什么大新闻。这没什么好奇怪的，他们的经费来自电话公司，主要研究方向当然是如何将更多声音信号塞进更小的空间里。只是，我跟很多人一样，担心音乐的质量会在这个信号压缩过程中下降。

我担心得没错，那些早期低频宽的数码档案音质有点失真，总觉得有什么东西遗失了。你很难说得清它们的声音究竟哪里不对劲，但就是很怪。所有的频率似乎都在，却仿佛有什么东西在制作过程中被吸走了，成了僵尸音乐。之后的 MP3 改善很多，现阶段我自己收藏的音乐多半是这种格式。我相信当时朗讯公司研究这项技术是为了最后运用到卫星广播传输中，也就是把“CD 音质”的声音塞进更小的频宽里，好让卫星可以同时送出许多频道的声音，还能维持不错的音质。同样的处理手法也会应用在相片与录音带信号上，让我们可以在传输影片的同时，影片不会显得画质粗糙或模糊。

1988 年我和设计师蒂伯·卡尔曼（Tibor Kalman）一起到纽约长岛造访一家印刷公司，得以一窥这项科技运用在视觉信息领域的情况。这家印刷公司有一部机器可以将影像数字化，再进行处理（我们想要“提升”用在传声头像专辑封面上的影像质量）。正如同早期的计算机与录音室器材，这部机器价格不菲，市面上很少见。我们必须亲自到机器所在地（没办法把它搬到工作室），而且我们还得事先预约。我记得那部机器好像是叫 Sytex。虽然它的效果让我们惊艳，但由于价格高昂又不普遍，我们当时并不打算在以后的专辑中继续采用。

一段时间以后，影像扫描的价格跟取样一样，也降下来了，而使用 Photoshop 做影像后期处理也更为普遍。有些人还是坚持使用胶卷，而我相信数码影像跟 MP3 一样，肯定也遗失了什么。只是，对我们大家来说，这点代价好像还可以接受，也无可避免。所有影像都被数字化了，一股脑涌进了网络数据的大河。对我们而言，影像逐渐变成了一连串的 0 与 1，跟其他东西一样，都成了信息。各类型媒体的数字化造就了今天的互联网，它不再只是单纯地被用来传输

文字档案。这种分割内容的技术让更多媒体可以流进那条互联网的大河。从某个角度来说，我们能在网络上使用照片、声音、歌曲、游戏与电影，都得感谢电话公司、信息科学与听觉心理学。

CD 的出现与滥用

光盘出现在 1982 年，由日本的索尼公司与荷兰的飞利浦公司合作开发而成。在此之前，数码电影已经可以储存在跟黑胶唱片尺寸相似的激光影碟上，因此，把整张专辑的音乐进行数码编码也是指日可待的事。如果碟片尺寸可以再小一点，那就更有利可图。飞利浦公司已经着手开发激光技术，索尼公司有生产能力，于是他们同意合作开发这种新产品。这种情况实属罕见，因为通常都是由一家公司独力开发出一种产品，然后想办法取得主控权，好向其他人收取使用费。正因如此，原本那一堆杂七杂八、可能会妨碍 CD 的接受度与流传速度的专利废话都避免掉了。

据传 CD 的音乐长度是根据贝多芬的《第九交响曲》决定的，因为《第九交响曲》是当时索尼公司董事长大贺典雄最喜欢的曲子。飞利浦原本设计的 CD 碟片直径是 11.5 厘米，但大贺典雄坚称一张 CD 必须要能完整收录贝多芬的曲子，而宝丽金唱片数据库里最长的贝多芬曲子是 74 分钟，因此，CD 的直径增加到 12 厘米，以便收录更多信息。

黑胶唱片不同于 CD。黑胶唱片的音沟与跳动的唱针限制了音量，而由于 CD 的超先进技术，低音频区几乎没有限制。音乐不再反映在实体沟纹上，而是编码成一连串的数字 0 与 1。虽然这种碟片跟黑胶唱片一样会旋转，但从技术层面来看，它们跟旧唱片截然不同。模拟的音乐实体已经不存在，编码后的讯息“告诉” CD 播放器该播放什么频率，因此音频范围扩大了。那些 0 与 1 可以指示音响系统播放出任何人耳听得见的声音，频率与音量也可随心所欲地调整。数码音乐的声响幅度只有在人耳听力范围以外声响的回放与取样机制上受到限制。这

个无限扩大的音频范围已经——或即将向社会大众普及。

这份声音上的自由无可避免地被滥用了。某些专辑（作家格雷格·米尔纳点名绿洲唱片公司发行的绝大多数专辑以及红辣椒乐队［Hot Chili Peppers］的专辑《加州淘金梦》［*Californication*］）以人为手法将音量调得太大，乍听之下虽然很神奇（比任何东西都大声，而且稳定地大声），听觉却很快疲劳。米尔纳认为，这场“音量大战”是由电台 DJ 与技术人员掀起的，因为他们希望自己的电台比其他隔壁台的响亮。[1] 为了达到这个目的，发明家迈克·多拉夫（Mike Dorrough）在 20 世纪 60 年代发明了一种装置，叫分类音讯处理器（discriminate audio processor，简称 DAP）。多年以后，当所有电台都想比别家电台大声时，这部机器大为风行。米尔纳猜测，乐手和唱片制作人纷纷投入这场音量大赛，想找出让自己的专辑音量变大而且从头到尾持续大声的方法。[2] 不久之后，大家的耳朵都累了。听众完全没有喘息机会，专辑里再也没有动态范围。米尔纳说，即使死忠乐迷也没办法把这些唱片一听再听，也许根本听不了多久便会听觉疲劳。乐迷真正的聆听时间很短暂，米尔纳认为这很可能会让消费者再也不想掏钱买专辑。原本该让音乐更受欢迎的技术却让消费者远远逃避。

为了便利而牺牲音质

早期的 CD 就跟后来的 MP3 一样，音质不怎么样。澳大利亚精神科医生约翰·戴蒙德博士（John Diamond）曾经用音乐治疗精神病患者，到了 1989 年，他发现情况不对劲。他宣称音乐固有的治疗且有益健康的特质已经消失在前仆后继的数字化浪潮中。[3] 他相信某些曲子——如果完全是模拟版本，将有助于抚慰与治疗，而数码版本恰恰会产生反面效果。他的试验对象如果听见数码录音，就会显得焦虑又躁动不安。

在录制音乐的进程中，我们总是为了便利而牺牲品质。爱迪生的圆筒音质并不如现场演奏，但你可以带着它们到处走，想播放就播放。黑胶唱片转动得慢些，

音质没有 45 转或 78 转唱片好，但你不用时时去换片。录音带呢？别闹了。他们说 CD 永不磨损，而且声音清亮无瑕，可是 CD 的音质其实没有黑胶唱片好，耐用度也还有待考验。模拟媒介上的声音频谱可以有无限层次，而在数码世界里，所有声响都被切成固定数量的碎片。碎片与位元或许可以让耳朵误以为它们听见的是连贯性的音频（听觉心理从中作梗），但本质上它们只是 0 与 1，是一级级阶梯，而不是平滑的斜坡。MP3 呢？它或许是到目前为止便利性最高的媒介，然而我不禁觉得，用来开发这项科技的听觉心理学花招再次蒙骗了我们的大脑，即使很多音乐元素已经被移除，大脑仍旧误以为或感觉所有的音乐都还在，让我们再次踏上被便利性诱骗的老路。这是“胶囊”状态的音乐，它为我们带来“维他命”，发挥了功效，某些东西却消失了。我们经常得到——也开心地接受，“足够好用”的便利性媒介，而不是真正优质的东西。

这条妥协的路有没有尽头？即使我们一路走来丢失了一些音质，有什么要紧吗？录音的质量与准确度跟音乐的运用与聆听不太有关系，不是吗？我们可以看着 YouTube 上那些模糊、粗糙、分辨率低劣不堪的滑稽影片呵呵大笑，而我们跟至亲好友在网络上谈话的音质会让发明电话机的亚历山大·格雷厄姆·贝尔（Alexander Graham Bell）从坟墓里跳出来。信息论告诉我们，传递某种内容，例如某人说的话，或猫咪的可笑动作所需要的位元远比我们想象中少得多。如果我们只需要了解电话线另一端的人的大致意思，那么即使通话质量很差，我们还是能明白对方想说什么。即使声音里缺少了很多元素，好像也无关紧要，或许“够好”就行了。

或者不行。面对这种趋势，某些音乐人决定走回模拟录音的老路，有些甚至大费周章地让他们的专辑声音听起来尽可能的低保真，在可容许的范围内越糟越好。他们努力远离数码录音的清晰度。为什么音质低劣、模糊与失真代表音乐更为真实？他们的想法是，如果你相信清亮、干净的音质无可避免地欠缺灵魂，那么它的反面——也就是肮脏、粗糙肯定是发自内心。听起来或许不合逻辑，但这就是我们的思维模式。这源自于一种不断出现的观点：新科技等于不真实。在这

种思维底下，“不好”就是“好”，即使是造作的“不好”也一样。这很让人困惑，因为数码音乐听起来不会“不好”。严格说来，它的声音以传统视角来看是好的：纯净、毫无瑕疵，有完整的音频。尽管它的音质相比过去的技术稍欠丰富，却能让我们的耳朵感觉它比较好听。闪亮光滑的音质受到很多乐迷质疑，为此，乐迷们过分看重过去那个年代那些明显的缺点，也就是那些嘶嘶声、啪啦声与扭曲失真。在我看来，真实性与灵魂存在于音乐本身，而不在老唱片的刮痕或啪啪响中。因此，尽管很多现代音乐的净透与“完美”未必能带来感人的聆听体验，那些音质完全相反的音乐也一样。

如果我们唯电话公司马首是瞻，在音乐方面也讲究沟通与信息的传输，那么，或许某些黑胶唱片那种浓郁的音质确实有点多余，即使完全去除，也不会造成严重损失。但音乐能与语言相提并论吗？能，却也不能。首先，音乐牵涉的东西比语言多。观看画作复制品的感受当然跟目睹真迹有所不同，但即便是廉价的复制品，也可以传达很多情绪、意图、观点与感觉。同样，质量糟透了的录音，或优质音乐作品的低劣复制品若能让我感动得落泪，如果音质好一点，我会更感动吗？我不这么认为。那又何必费事？

然而，的确会有某种时刻，视觉与听觉的缤纷体验被去除得所剩无几，信息的沟通——此处指的是对音乐的欣赏也会变得晦涩难懂。我们该如何解释这种现象？我第一次听到摇滚乐、流行音乐和灵魂音乐都是通过一部音质很糟糕的晶体管收音机，那些音乐让我的生命从此改观。那音效确实糟糕至极，但那些细微声响却传递了无比丰富的信息。虽然搭载信息的是音频传输器，深植在音乐里的社会文化信息带给我的冲击却不亚于声音本身。那些伴随音乐而来的额外成分不需要高分辨率的信号，够好就是够好。我并不是说我们有了那种微弱声响就该心满意足、别无所求了，也不是说我们永远不该再去追求比“够好”更好的东西。只是，低保真或低分辨率信息所能传达的东西有时也会令人惊艳。现场演唱会通常也不会有完美的声响，却可以深深打动我们。

如今我开始自问，低质量音讯或复制品那种含糊与不明确的表达方式会不会

正是吸引观赏者或听众的因素。我从歌词创作的经验中得知，某些细节，比如姓名、地点、位置能营造不错的效果，它们能让歌曲在真实世界中找到定位。但语义含混也有同样的效果。你让听众自己去想象，去完成那幅图画（或那首曲子），那件作品就变得个人化，可以拿来套用在具体生活或处境上，那么人们会更加喜爱这件作品，原本因作品的完美拉开的距离如今被另一种亲密感与投入感取代。或许那些低保真音质的拥护者确实言之有理？

音乐软件与取样创作

随着数码录音技术的到来，音乐创作有了大幅度改变。我们已经谈过，最早的数码取样很短促，电话公司是主要使用者。人们也会用它来耍耍花招或制造特效，但这些早期取样技术对音乐的影响很有限。然而，不久之后，相关技术发展到可以让人抓取一整个小节的音乐，虽然样品的音质不是顶呱呱，但也够用了。循环节拍从此无所不在。用取样来的小节（或短一点的音程）组成的节奏音轨如今成了很多歌曲里的基本配备。你可以在过去这 20 年来创作的大多数流行音乐里“听见”使用 Akai、Pro Tools、Logic 这些机器录制的作品，以及其他数码录音与取样作品。如果你把近期的录音作品跟前几代的许多录音作品拿来比较，你一定听得出它们的不同，只是不明白为什么会有那种差别。

音乐软件的效果不只影响了音质，也影响了创作程序。或许你也能听出组成数码录音的那些 0 与 1 的效用，只不过，随着时间往前推移，科技慢慢超越人类听力辨识能力的限制时，情况可能会有所不同。只是，你听见的作品其实已经随着计算机创作技术的发展而改变了音乐结构。虽然软件号称可以公正无私地协助我们做出任何我们想做的东西，但所有软件都有潜在的缺陷，某一种做法会比另一种做法更为简捷。以微软的演示文稿软件 PowerPoint 为例，你得简化你的文稿内容，删除与主题相关的某些细枝末节。这些细节并不是禁忌，也没有被封锁，只是，纳入它们会弱化文稿的效果。同样，那些很容易分条列出、便于视觉化的

东西效果“比较好”。这意思并不是说它确实比较好，而是说，某一种做法就是比另一种做法来得简捷。音乐软件也是一样。采用另一种途径，就是会让音乐创作更为冗长、繁复。

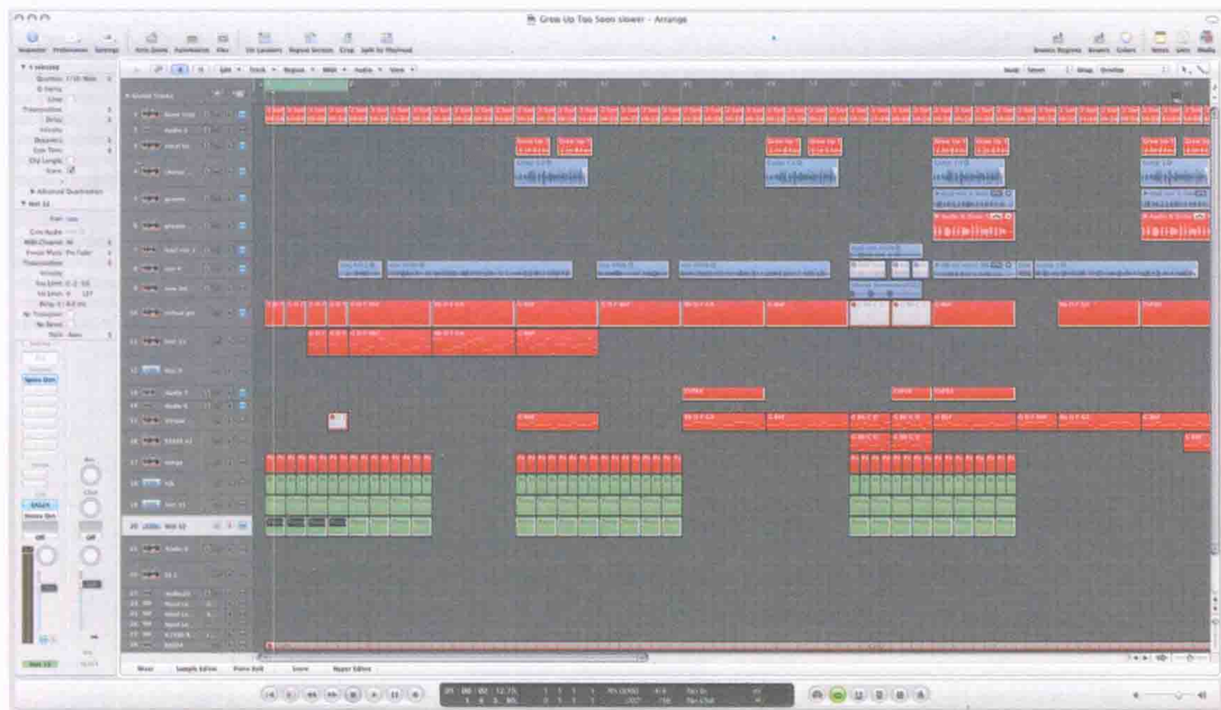
量化就是个明显例证。自20世纪90年代中期以来，大多数在计算机上录音的流行音乐的拍子与节奏都量化了。意思是说，那里面的拍子没有变化，一点都没有，而节奏则近似节拍器一般的完美。在过去，录音作品的拍子通常会有些许差异，几乎难以察觉地稍稍加速或减缓一点点。或者鼓点的过门会稍有迟疑，以提示新段落即将展开。你会感觉到轻微的推或拉，扯一下然后放松，那是乐队成员在相互回应，然后在无形的标准拍子之前或之后非常细微地晃动一下。那都过去了。如今几乎所有流行音乐的录音都依循严格的节拍，如此一来，这些作品更容易摆进录音与编辑软件的框架内。录制在这种“格子”里的8小节段落绝对刚好是4小节段落的两倍长，所有8小节段落的长度也都一模一样。这种音乐呈现在计算机荧幕上是很好看的画面，也方便编辑、排列与修正。音乐适应软件，我得承认这带来了很多好处。比如说，我可以快速地让曲子的灵感成形，而且马上可以把各个段落剪剪贴贴，完成编曲工作。也可以避免那些严重的、“非专业”的、不稳定或演奏得很糟的节拍转换。我自己的演奏也并非稳定如磐石，所以我希望把那些让人分心的失误或节奏上的障碍拿掉。软件可以让我办到这些。不过，坦白说，某些东西在制作过程中遗失了。如今我才开始学习如何去聆听并珍视我自己某些不怎么符合格线的音乐本能，也学着去采纳它们。因为我还在使用软件，所以情况变得有点复杂。不过，当我不再受制于软件提供的便利，我发现自己的音乐似乎多了一点生命力[B]。

有时候，我在使用计算机软件进行歌曲创作时，会发现自己录音后必须重新把歌曲演唱或弹奏一遍，好让自己跳脱软件的限制。比如说，无拘无束地唱歌时，或许我会发现，位于高点的那个音符或在旋律弧线末端的那个音符，“想要”停留得比被计算机的小节格线判定为“正常”的时间更久一点点。结果是，一段主歌可能会有9个小节，而不是传统的8小节。又或者，某半个小节感觉像是情不

自禁的延长，仿佛提供了短暂、自然的感觉与呼吸空间，那么，我就会把它加上。我在最近跟流线胖小子（Fatboy Slim）合作的过程中，发现他经常增加“额外”的小节，以便容纳鼓声过门。感觉再自然不过，乐队都是这么做的。跳脱格线偶尔也有别的好处。如果听众猜得出音乐下一步要往哪里走，那他就不再专注。跳脱既定的模式，可以让音乐保有趣味性，也更吸引人，尽管那意味着有时候你必须避开数码录音软件提供的那些令人最难以抗拒的坦途。

在既定的格线里量化、创作与录音只是软件在音乐上的几项功能。另有一些功能来自 MIDI。MIDI 全称是“乐器数码界面”（musical instrument digital interface）。MIDI 是一个软硬件界面，音符（通常是键盘乐器弹奏出的）被编码为一连串指令，而不是录制成声音。如果你在键盘上敲一个音，MIDI 代码会记住这个音符在整支曲子的一连串音符中出现的时间，记住它弹奏时的强度、速度与持久度。录制下来的是这些信息和参数（有点像自动钢琴的卷轴或八音盒上的

B



突刺），而不是真正的声音。因此，当你播放那一串指令时，它会指示键盘乐器去弹奏那个音符，也包括你当初何时弹，又如何弹等信息。这种“录音方法”用的计算机存储器少得多，再者，这也意味着那些记录下来的指令是独立于被弹奏的乐器之外。而另一项搭载 MIDI 软硬件、声音完全不同的乐器也可以接收指令，在同样的时间弹奏同样的音符。原本是钢琴的琴音，后来可能被改造为合成的弦乐器或马林巴琴的琴音。运用 MIDI 录音技术，你可以随时随地、更轻松方便地编曲。

MIDI 之所以能记住你弹奏音符的强度与速度，是因为它将按键的速度分割成 127 个数值，你按键的速度会被掐头去尾，以便落在既定的数值范围内。自然而然，当你按得太快、太慢，或包含太多细微变化，超出 MIDI 软件与它所搭配的感应器的计算范围，那么你的“情感表达”就没办法被准确捕捉或编码记录下来，它会被分配到一个临近的数值。如同数码录音，音乐被四舍五入，分派到临近的整数，因为理论上人耳或人脑无法辨识那些精妙的细节。

有些乐器更适合在 MIDI 软件上发挥作用：键盘、某些打击板，任何容易转换成开关或触发器的东西。但也有某些乐器的声音不容易被虏获。吉他的声音就不太容易用这种方法量化，木管、铜管和大多数弓弦乐器也是。目前为止，这些乐器的细腻度太微妙，以至难以捕捉。因此，使用 MIDI 的人常会避免使用那些乐器与远离它们独特的“情感表达”方式。使用 MIDI 录音适合于一连串由键盘乐器制造或触发的声音，因此，弹奏能跟键盘相符的和弦转位是再简单不过的事。假使换成吉他，同一个和弦的音符排列顺序往往不同。然后，那些键盘和弦又让创作者选择适合这些特定和弦版本的人声旋律或和声，于是，整支曲子的形状、旋律与弧线都会受到影响，而不只有 MIDI 声部与乐器。科技一旦让某件事更简便，其他很多选项就会被取代。

这种录音与创作技术带来的怪异完美感有时相当讨喜。只是，节拍器般的精准太容易以这种方式取得，而这种流畅的完美度通常很明显，而且随处可见，最后就会变得乏味。过去要制造重复的音轨通常程序繁复又耗时，乐手企图把

自己变成机器，往往徒劳无功，无可避免地会出现某些细微的人为差异，我们即使不能清楚听见，下意识也能察觉得到。詹姆斯·布朗与塞吉·甘斯布（Serge Gainsbourg）的音轨通常包含一段反复再三的乐句，听起来却不像循环乐句。你可以听出那是反复演奏出来的，而不是复制的结果。请想象一整排舞者动作整齐划一，那能带给人一种直捣内心深处的莫大冲击。它不但隐含着辛勤、技巧与精准，同时也是一种强烈的隐喻。现在请再想象同一排舞者是由一连串镜中影像或某种计算机技术创造出来的，感觉就没那么震撼。

多年以来，DJ、混音师与嘻哈乐手会用从现成唱片取得的乐句与鼓点作为数码样本，拿来制作曲子。某些音乐人把流行歌曲整段记忆点（hook）或副歌取下来，当成心领神会的参照或引述（吹牛老爹［P. Diddy］经常这么做，坎耶·韦斯特［Kanye West］也是），就跟你引用熟悉的副歌歌词对朋友或情人表达内心感觉一样。“许下承诺”[①]这句话被套用在对话里多少次了？歌词引述俨然成了表达情感的捷径。

在很多当代流行歌曲当中，如果你觉得你听到的是吉他或钢琴，那么很有可能你听的是从别人的专辑里截取来的样本。你在这种作品里听到的是许许多多取样音乐层层堆砌的结果，正如罗伯特·劳森伯格[②]、理查德·普林斯[③]或库尔特·施威特斯[④]用取得的图像、票根和报纸碎片拼凑成画作一样，这些音乐是声音的拼贴。从某种角度来说，它是“超音乐”，是关于其他音乐的音乐。

只不过，不少音乐人很快就发现，如果他们以这种方法创作歌曲，就得跟那

---

① 许下承诺（*put a ring on it*），美国流行歌后碧昂丝的单曲《单身女郎》（*Single Ladies*）的副题，鼓舞交往中的男士要勇于许下承诺。——译者注

② Robert Rauschenberg（1925—2008），美国当代艺术的推手，把日常生活用品加入油画中，将画作由二元带向立体概念。——译者注

③ Richard Prince（1949— ），美国画家兼摄影家，擅长将现有影像重新演绎。——译者注

④ Kurt Schwitters（1887—1948），德国画家、雕刻家兼作家，为德国的达达主义领袖，以富有幻想色彩的拼贴画闻名。——译者注

些音乐片段或记忆点的原始创作者与发行唱片的公司分享著作权和收入。一首歌有一半的收入都会被分走。我有几首歌也曾经被取样，有人赋予你几年前写的东西全新诠释，感觉真有点受宠若惊，也很有意思。歌手克里斯特尔·沃特斯（Crystal Waters）在一首传声头像的歌曲《见过没见过》（*Seen and Not Seen*）上取样，放在她的畅销曲《吉卜赛女郎（她无家可归）》（*Gypsy Woman* [*She's Homeless*]）里，她那首歌很棒（我甚至翻唱过），跟取样的那首歌完全没有相关性。据我所知，她或她的制作人并不是刻意引用我们那首歌，只是不经意听见，觉得里面的律动或声音织体很适用。

在我看来，歌曲被人取样不但可以帮你增加收入，还不会损及原曲。谁都听得出来那只是引用，是取样，不是吗？嗯，这可不一定。诡计老爹（Trick Daddy）、席洛（Cee Lo）和卢达克里斯（Ludacris）取样了另一首传声头像的歌，是试听曲《舌尖上的糖》（*Sugar on My Tongue*），用在他们的畅销曲《蜜糖（给我一些）》（*Sugar* [*Gimme Some*]）里。那次取样的歌曲跟原曲之间的关联性很明显，至少在我看来是如此。他们拿我们的副歌记忆点去用，因为那首并不是传声头像的畅销曲（只是盒装版本里的试听曲），所以应该有很多听众听不出来副歌是引用来的（我确实收到那首歌的版税，也被列入创作者名单。以一首试听曲而言，这样的第二生命还不赖）。因为我们的歌原本就是无聊的性讽刺，让它更上一层楼也不是什么大不了的事。只是，假设有人想拿我写的歌来创作有关杀害墨西哥人、炸毁阿拉伯人或劈砍妇女的歌曲，我一定拒绝。

不少音乐人很快也发现，这种普遍性的取样会严重限制“他们的”歌曲的收入，因此很多人最后都停止或减少使用取样技术。有时候，即使最简单的动作（从CD的鼓声间奏抓一个拍子只要几分钟时间）也变成需要避免的事。像野兽男孩（Beastie Boys）这类的乐队拿起了多年未碰的乐器，嘻哈乐手要么把取样伪装得更完善，或找些更不为人知的来源，要么自己重新创作或买别人做好的音源（通常使用合成器或鼓机制作）。多亏著作权执行单位与拥护者的努力，科技——或者说科技容许已申请著作权的材料被拿来引用，终于让某些音乐人回归创作之途。

一群热血的年轻程序设计师很快就冒出头，他们的专长在于为别人打造这些原创的律动。只要有一些比较便宜的设备或软件，你就可以在自己家里为畅销金曲做出贡献。在当代嘻哈音乐中，一支曲子的背景音乐往往跟乐手仿效传统现场演奏而来的音乐毫无关联。在过去的年代，DJ 会在现场使用黑胶唱片创造循环的鼓声间奏，可是，如今所有乐器都是取样来的、处理过的，在某种程度上虚假得大胆无耻。

这种音乐完全切断跟尘世间的脐带，其他流行音乐类型大多还保留着现场演奏元素，或者至少还有那些传统乐器的影子。可是，那种动动手指就做得出来的歌曲、过度压缩或自动调音的人声、含混不清的合成音乐、厚重无比又难以辨识的低音声部，跟现存的现场演奏乐队毫无相似之处。在我看来，这不是坏事。全新的音乐大道已经展开，这条大道或许发源自德国电力站乐队及其他电子乐队，但它如今已转化成非常不一样的东西。这是刻意做来撼动身体的音乐。它很煽情、很肉麻，虽然它的音质完全不像任何真人弹奏的音乐。你不能听着当代嘻哈音乐弹奏隐形吉他，也不能模仿它弹奏任何乐器，就连那种代表“鼓声”的声音听起来也不像鼓声。

这些音乐人一旦应邀现场演奏，就会面临困难的抉择。他们的唱片里没有任何声音听起来像“真正”的乐器，所以他们的表演变得有点像卡拉 OK 大会，所有声音都是预先录好的，或者，有时乐手与乐队会把唱片里的音乐解构，以便“演奏”其中的一部分，让现场看起来像，至少视觉上像传统乐队演奏。我这么说好像有点批判意味，事实上，用取样素材或预录的曲子现场表演，可以让乐手有余力去创造更有剧场效果的东西。罗伯特·凯利（R. Kelly）的《点亮起来》（*Light It Up*）巡回演出把传统节奏布鲁斯演唱会推向了超现实剧场的领域。这些演唱会的音乐可以视为一场表演或一次聚会的背景音乐，可以是同侪情谊、视觉盛宴与特效的展现。格雷斯·琼斯（Grace Jones）和宠物店男孩（Pet Shop Boys）几年前也这么做过。他们主要是舞厅乐队和视觉偶像，不是现场表演团体，他们也都做得充满艺术感。如今这类型的卡拉 OK 式表演已经成为主流。即使主唱是现场

演唱，观众通常不在乎舞台上有没有乐队，乐队通常只是充当背景装饰。我相信，这种卡拉 OK 式的表演无可避免地只能激起有限的热情，至少在音乐方面是如此，因为音乐激情的程度绝不可能超过它原本设定的标准（我指的不是音量）。不过，只要整体气氛与视觉元素够好——使用这种技术让他们更有余力办到这点——这样的代价还算合理。

嘻哈乐手也让录音带精选辑重新复苏（或者它从未消失过）。取样来的节拍与数码录音使得精选辑制作者可以做出没有间隔的连串歌曲、对白、鼓点与五花八门的怪异声响，那是过去用录音机绝不可能做到的效果。尽管这些作品的名称会让人回想起磁带时期，但它们多半以 CD 格式“发表”。不过，我总觉得 CD 精选辑的时代也已经走到尽头。从技术层面来看，如今几乎没有时间限制。索尼公司为 CD 设定的长度已经不再适用。你可以制作一张长达 10 小时、可供下载的唱片集，也可以做个 10 分钟的。杰姆·法纳（Jem Finer）不久前创作了一支可以播放 1 000 年的曲子。一次营销只宣传一首歌不符合成本效益，因此至少短时间内我们还是会依循几十年来的老规则，一次营销一组歌曲（通常长度为一小时或不到一小时）。但这种模式没有理由永远持续下去。

再来聊聊那些长度极短的曲子。手机铃声还没有被认可为独立的音乐创作形态，而且永远不会。但时间太短已经不是问题。苹果计算机的开机声响也称得上是音乐创作，电视连续剧《迷失》（*Lost*）每集最后一幕用来提示尾声的那五秒短促、神秘的缓冲音乐也是。门铃、呼啸声、电子邮件提示声与汽车喇叭声都是有效的创作形态。我们的音乐前景确实越来越开阔，因为长度已经无关紧要：短的、长的、不长不短的，全都可以并存。

独享音乐

iPod 就跟在它之前的随身听一样，使我们随时随地都能听自己喜欢的音乐。在此之前，录音技术切断了音乐与演奏厅、咖啡馆与沙龙之间的联系，如今我们

可以随身携带音乐。经常撰文探讨随身听与 iPod 冲击的迈克尔·布尔（Michael Bull）指出，我们常用这些装置来“美化都市空间”。[4] 我们走到哪里都带着自己的背景音乐，周遭的世界被我们的音乐覆盖。我们的生活变成一部电影，我们可以一而再、再而三地改变配乐，前一分钟是悲剧，下一分钟就变成动作片。活力四射、梦幻迷离、阴暗险恶，每个人的大脑里都有一部私人电影在放映，没有哪两部相同。鉴于此,老爱抱怨的 20 世纪哲学家西奥多·阿多诺形容这种情形为“有伴的孤独”，我们或许形单影只，但我们有能力运用音乐创造有人相伴的假象。[5] 以他那种略带马克思意味的观点来看，音乐是一种麻醉剂，特别是流行音乐（我见过瓦格纳的死忠粉，所以我不会轻易认为只有流行音乐才是令人上瘾的舒缓剂）。阿多诺觉得点唱机是一种用愉悦与欢乐把那些“没用的家伙”吸引进酒馆的机器。只是，如同药物一样，点唱机的音乐非但不能带来真正的快乐，反倒让人对它有更多渴求。他说的或许没错，但他也可能只是个不曾在三流酒馆享受过美好时光的家伙。

独享音乐可以被视为自恋的极致表现，因为这些装置通常把所有人都排除在了音乐欣赏之外。阿道司·赫胥黎（Aldous Huxley）在小说《美丽新世界》（*Brave New World*）里描写了一种名叫“索麻”（soma）的药物，能让所有人沉浸在极乐状态，就好像度过了一个假期，你可以通过控制剂量来决定假期长度。科技把音乐变成了类似索麻的药物了吗？它像一颗药丸，你服用之后保证能进入你想要的心理状态：欣喜、愤怒或平静吗？



脑中的声音记忆

独处的时候，有些人会哼哼唱唱，甚至吹口哨，而我们脑袋里经常有音乐在“演奏”。大脑中有一个区域似乎专门处理声音记忆，所谓声音记忆包括的不只是手机铃声、犬吠声或救护车鸣笛声，也包括我们听过的歌曲的片段，主要是录音作品。这些声音片段扮演着相关记忆网络上的节点，这个网络也包含其他非声音记忆。每个人都有一首歌可以让他们“沉醉于”过去恋情的鲜明回忆或其他影响深远的经历中。在这方面，歌曲跟气味一样，可以唤起无数过往，让人想起那些特别的地点与时刻。其他的声音也有这种功效，比如滂沱大雨的声音、熟悉的演员的声音、砧板上的切菜声、远处的火车声。

这些可移动的音乐装置与我们所居住的这个充满音乐声的世界开始取代我们内在声音了吗？如今有了专业人士直接对着我们的耳朵歌唱或演奏，我们就渐渐地停止自己吟唱或吹口哨了吗？一大堆音乐联结在我们的大脑里跳来跳去，串联起不断浮现的记忆与感觉，并进而促进了特定神经回路的建立与强化。这些回路帮助我们理解那些经验，并造就了当下的我们。如今那个空间因充斥着别人的音乐与声音而被阻断了吗？我们脑海里的声音，那些我们用来理解自己是谁、身在何处的无声唠叨被专业人士的声音取代了吗？我还是会独自哼哼唱唱，所以应该还没有。

科技带来了什么

我只在特定时间听音乐——很明显，那都是在我听现场演奏的时候。我在烹调或洗碗时也会放点音乐，有时候我身边还有别人。我慢跑或在纽约西区骑自行车上下班时，或者偶尔必须开车到外地，一个人在租来的汽车里开车时，就会独自听音乐。我在创作或录音时，会听听自己正在录制的作品。如此而已。这份不太长的名单大致勾勒出我听音乐的地点与方式。我觉得餐厅与酒吧的音乐有点扰

人。也许是因为我本身从事音乐工作，我觉得对音乐要么专心听，要么充耳不闻。大部分时间我选择充耳不闻。在很多公共场所，我通常不会去注意有多少地方播放传声头像的歌曲。很可悲，如此一来，很多音乐（对我而言）变成附加在背景噪声上的一层声响。我这么说好象显得我是个多么挑剔的消费者，但我其实真的听很多音乐。

当音乐变得越来越不具体——录音圆筒、磁带、光盘，越来越飘忽，渐渐地，或许我们会重新赋予现场演奏更多价值。多年来我搜罗了不少黑胶唱片和CD，我得承认我开始慢慢清理那些东西。偶尔我会丢张CD进播放器，但现阶段我几乎完全在计算机或手机上听MP3了！对我来说，音乐开始物质化，我倒觉得这种状态更贴近它的本质。科技又把我们带回了原点。

我每星期至少看一场现场演奏，有时候跟朋友一起，有时候独自一个人。现场总会有其他人，也会有啤酒。一百多年以后的今天，我们重新回到起点。整整一个世纪的科技创新与音乐数字化，不经意地强调了音乐的社会功能。我们不但继续跟朋友分享自己喜欢的音乐，也渐渐地比过去更重视现场表演。音乐科技似乎走在一个轨迹上，而那条轨迹终究会引它走向自我毁灭与自行贬低。等它毁掉自己，它就彻底成功了。科技好用又便利，但最终它会降低自己的价值，并且增强那个它永远捕捉不到或无法再造的东西。

科技改变了音乐的声响，改变了音乐的创作，改变了我们聆听音乐的方式。它也让整个世界充满音乐，整个世界被录制音乐淹没。过去我们听音乐或收藏音乐必须付费；而演奏、聆听与体验音乐更是不可多得，是稀有又特殊的经历。如今随处都听得见音乐，寂静才是我们需要付费去品味的稀有境界。

05

录制音乐

我踏入音乐圈时，多轨录音已经相当普遍，至少可以做到 16 轨录音，24 轨也很常见。录音工作在隔音的录音室里进行，那里有超厚的门板（通常还覆盖毯子），有很多原木（通常不规则排列），整个房间正中央设有巨大的主机，很像星际战舰“企业号”的甲板。很显然，一般乐手根本没有能力熟练操控这个控制面板，至少看起来是这样。录音工程师与制作人把我们驱赶到另一间隔音室里，让我们在里面弹奏，之后，又让我们坐在控制室后面的厚绒布沙发上，听听自己的成果，整个过程令人心惊胆战。当我在写这篇文章时，那个时代也即将走入历史。

我读中学时，听过一些把乐器演奏补录在现成的乐队作品上的音乐。电影《毕业生》的主题曲《寂静之声》（*The Sound of Silence*）的弦乐是先录好吉他与人声之后才加上去的。其他很多流行歌曲也是一样，有时候，正如《寂静之声》一样，

原本的乐队根本不知情[1]！录音作品可以添加很多音效，音量偏低的乐器奇迹般地竟能与音量大的乐器相抗衡（因为现在可以控制各个乐器的相对音量），也能做出不可思议的音效，比如歌手给自己合音。在实验音乐领域里，作曲家把已经录了音的磁带剪断，抛到空中，再重新组合。他们把电子乐器与原音乐器混合在一起，把录音速度加快或放慢，营造超自然的效果。当时我知道我听到的唱片就是这么做出来的，我也想尝试看看。倒不是说我想当流行歌手，或从事制造音乐的工作，我只是想体验那种刺激感。

我开始用父亲改造过的磁带录音机胡搞一气，录下一层又一层的吉他反馈音与其他怪里怪气的"实验性作品"。受到约翰·凯奇、披头士等音乐人的影响，我把磁带剪成小段，再随机组合起来，某些段落会无可避免地前后颠倒（我觉得那样听起来也很酷）。来点意外的惊喜也不错！很明显，录音本身也可能成为一种媒体，只是，我早期的实验多半不堪入耳。后来我进了艺术学院，受到菲利浦·葛拉斯（Philip Glass）、特里·赖利（Terry Riley）与斯蒂夫·赖克（Steve Reich）等人的启发，我把用不同速度弹奏的独立吉他段落层层堆砌，帮一部学生电影制作背景音乐，在影片里听起来很有氛围，可是作为单行曲就不太适合。那是我第一次发现，音乐是否"可行"跟场景大有关系。

多年以后，传声头像成立，我们灌录了几首曲子的试听带。这些歌曲并不是针对大众市场，只是拿来向其他人——多半是音乐界的人"演示"。其中某些曲子是在朋友家的录音室录制的，那位朋友有一套价格不算太高昂的器材，是 Tascam 专业级消费者四轨录音机。Tascam 以及其他几家公司生产的设备几乎足以制作商业唱片，但他们锁定的是"专业级消费者"（半专业、半消费者）市场，也就是那些有志成为录音工程师的人和他们的乐手朋友。另一些传声头像的试听带则是在大型专业录音室录制的，但不是多轨录音，我们几乎是现场对着立体声

①《寂静之声》是美国二重唱音乐队"赛门与葛芬柯"于 1964 年创作的曲子，此曲奠定了该乐队在流行乐坛的地位。到了 1965 年，唱片公司制作人未事先知会原创者，径自在这支以原音吉他和人声为主的曲子里加入鼓声、电子贝斯与电子吉他，重新发行单曲。——译者注

音响器材演奏才得来的。其中一首是在一间位于长岛的录音室灌录的，另外有两首歌是由唱片公司出资灌录的，有部分原因是因为他们可以随时听到我们的歌，不必每次都得跑到肮脏的小酒馆。这些录音听起来很尖细、很稀薄，完全想象不出乐队现场演奏会是什么模样。收录乐队的声响是一种艺术，看起来当时无论是我们还是那些制作唱片的人都欠缺这种特殊技能。即使是大型录音室里的专业人员，好像也不知道该怎么做，而我们还以为做那行的人理所应当拥有那些技能！

这真是难解之谜。我们明白音乐人和录音工程师为什么老是喜欢让那些灌录过畅销作品的录音室保持神秘感。仿佛是刻意为那些地方添加一点魔幻色彩，以借此表明光靠技术是不够的——太阳录音室（Sun Studio）或摩城录音室（Motown Studio）里藏有隐形魔咒，正是这些难以言喻的要素让那些在那里录制的专辑无比成功。

当我们终于做出第一张像样的专辑《传声头像：77》（*Talking Heads: 77*），却是一段堪称悲惨的经历。唱片里的声音跟我们脑海里想象的完全不一样，也不像我们平时在舞台上听见的音乐。不过，这大概就说明了我们的想象、我们的期待，或我们想象中的音乐，也说明了录音成品是什么模样。也许我们只是碰到了不好的魔咒。大家都知道第一次听见自己声音的录音被播放时那种奇怪的感觉。嗯，再想象一下整个乐队几乎是第一次听见自己音乐的录音时的情景吧。它听起来萎靡不振，很怪异，说好听点就是不和谐。然后，还要加上跟一个我们觉得“抓”不住我们乐队精髓的制作人合作的体验。那人制作过几张畅销的迪斯科专辑（这点我们很喜欢），当时也正在制作电影《星球大战》主题曲的迪斯科舞曲版（虽然我们觉得这有点俗气）。我们很喜欢也很欣赏商业化的流行歌曲专辑，但我们也深受地下丝绒乐队、傀儡乐队（The Stooges）、牛心上尉（Beefheart）和其他一大堆边缘角色的影响。我们觉得，这家伙好像没发现也不了解我们音乐的精神分裂风格，所以，要日复一日地对那次录音保持乐观态度实在很困难。制作人和他的团队可能也觉得很辛苦吧。我们在录音室里的体验、录制专辑的体验完全不是我中学时想象的那般刺激又满足。

那段日子里，鼓手会被安排在比厕所稍大一些的小隔间里，有个玻璃窗可以看见外面。贝斯手的扩音器会接上麦克风，再用吸音板包围起来。如此一来，整个乐队完全解体了。我们必须戴上耳机，才能听见彼此的声音，制作人会把各个麦克风收到的乐音传回耳机里，创造现场演奏的声响。被陌生人分解再组合，难怪感觉那么不舒服。

说句公道话，制作人和他的工作人员也确实努力想突显藏在我们那简约抽象派单薄声响里的亲和力，因此，在 CBGB 点唱机里的其他音乐都是以吉他为主，我们的却有 Stax-Volt 式的管弦乐。那张专辑接受度还不错，但我不认为它忠实呈现了乐队的原貌。

解构与隔离

这个标题总结了 20 世纪 70 年代许多音乐录制背后的哲思。录制的音乐要尽可能纯净，即使早在多轨录音普遍流行之前，大家都在努力消除或避开所有的环境噪声，不只是虫鸣鸟叫、交通噪声或隔壁房间的交谈，就连录音室里的声响也一样。录音室通常都铺设了吸音材料，因此几乎不会有残响。录音现场的声响特质都被抽离了，因为它不是音乐的一部分。这么做的理由是，少了环境声响，录制出来的音乐更有可塑性。换句话说，你得给自己多留点选择余地。了无生气、没有个性的声音是最理想的，至今多半还是如此。在这种观念下，那些能让表演增添一点暖意的回音与残响都被去除了，等录音工作进展到混音阶段才重新加回去。有时候，这些回音与残响——亦即用来重塑消失的环境氛围的东西也可以拿来当成音效使用。你可以加入“过多”残响，制造遥远的空间感。也可以加入短暂的延迟，猫王早期录音作品里的人声就是典型的例子。大多数时候，增加回音与残响意味着用人工手法重新营造某种刻意花大价钱消除的东西。听起来好像很疯狂，但说穿了这样做只是要在过程中尽可能掌控一切。

到了现阶段，乐队与歌手同一时间在同一间录音室里一起表演并录音已经是

很罕见的情况。录音方式因此多了很多的选项，只是，乐手彼此之间那种充满生命力的互动消失了，音乐的声音也变了。有些现场演奏功力一流的乐手适应不了乐手各自隔离的表演方式，因为他们听不见队友的演奏，通常没办法弹好。一开始我自己也很讨厌这种方式，许多年以后，我慢慢习惯了。我并不以此为傲，但我确实适应了。虽然我在磁带上听到的声音通常跟我在录音室听见的声音不一样，但我仍然固执地相信，使用麦克风与磁带录音机收录的声音多多少少就是我们弹奏的声音。当时我认为，诚如爱迪生的说法，科技是中立的，虽然我现在知道事实并非如此。我的耳朵告诉我的是一回事，传统知识告诉我的又是另一回事。我该相信哪一边？其他乐手与制作人在这个世界飞黄腾达，善用这些让他们能够惟妙惟肖地模拟乐队或管弦乐队演奏的机会，但我觉得那完全不适合我。

诚如钢琴家格伦·古尔德所言，录音科技把部分创作过程交到了制作人、磁带剪辑师与录音工程师手上：

> 听者不可能知道表演者的主导权什么时候让渡到制作人、剪辑师手上，同样，即使观察力最细腻的电影观众，也没办法分辨某一串连续镜头是否出自演员的现场表现。[1]

我们可以说这些技术人员跟作曲家和演奏者一样，都得对录音的成效担负责任。事实上，录音——以及一般音乐的著作权分配得很广，很零散，越来越难厘清谁做了什么，很难确定谁的决定影响了我们聆听的那支曲子。尽管音乐的著作权与发行方式还是依循更古老、更传统的创作观念，这些创意十足的技术人员要求（通常也能拿到）的饼越来越大，他们通常分配到的份额甚至多于个别表演者。

正如剧场是演员与剧作家的媒体，电影是导演的媒体，录制音乐成了制作人的媒体，他们有时候还能抢走艺人的主导权。

之前我谈到，这种录音理念意味着将个别乐器独立理想化，在人声方面这么做非常合理，因为人声往往必须特别处理，好让它们在相对较为响亮、嘈杂的乐器声中显得更为清晰。然而，这么做也不无风险。如果有很多鼓声“走漏”——

也就是鼓声传入人声麦克风，那么每回你把歌手的音量调高，好听清楚歌词时，鼓声也会跟着变大。隔离虽然是解决这个问题的良策，却往往让乐手更不容易一起进行现场演奏，乐队会从紧密变得失序又混乱。

然而，这个分开隔离的做法还是值得推荐：个别乐器的音轨如果出了错，可以在事后进行修正；在混音与均衡的阶段为某种乐器加入音效，也不会影响到另一种乐器，而个别乐器的相对音量也可以在混音阶段进行调整。比方说，主歌出现时，铜管组的音量可以调低一点儿。

我们通过传声头像的录音发现，直接架起一支麦克风，期望它能捕捉到表演的真实面,即使它客观上确实收录了你们演奏的声响,但你得到的往往是某种“感觉”不像乐队的东西。我曾经带着高质量录音机到户外去，那些在你很熟悉的普通场所收录到的声音听起来很奇妙。某个场所混乱的声响真相完全在录音里呈现出来。我用了“真相”这样的字眼，尽管那可能就是传入我们耳朵的东西，它却不是经我们大脑处理后“听见”的东西。一旦涉及我们的大脑，所谓的“真相”通常是错的。

电影混音师的工作很类似录音工程师，他们尽可能把演员的声音独立出来，事后再重建环境声响，加入鸟叫声、蟋蟀声、餐厅谈话声或任何必要的东西。有趣的是，就连那些“自然”的声响也不是某个环境里“真正”的声响。比如说，一只蟋蟀的叫声悄悄混进某个场景里，就能在观众心里创造出完整的户外夜晚氛围，即使“真正”的夜晚氛围还应该包括远处的车声、风声、遥远的飞机声、几声犬吠，以及——没错，一大群蟋蟀。所有这些声响如果一起出现，就会制造一场声响混乱，也不能呈现剧情所需的夜晚气氛。我们的大脑会组织我们听见的声音，正如同我们的眼睛也会选择性地看见。在录制好的音乐或影片里重建某种东西的声响，塑造出声音或声响环境的“感觉”，如今已经变成一种艺术，某些人比其他人更为专业。某些音乐人与制作人不去理会这种隔离—解构—重建的教条。烟枪牛仔乐队（Cowboy Junkies）录制第一张专辑时只使用一支麦克风收录整个乐队的声音，史蒂夫·厄尔（Steve Earle）跟某个蓝草音乐乐队也做过类似的事。

2012 年我参与了某些录音工作，有一部分铜管乐手坐在一起（意味着他们的演奏没有隔离），而其他乐手全在独立的隔间里。更有甚者，吉他手与人声音轨事先在一间完全没有隔音设备的公寓里录好。如今人们并没有严格遵守这个教条，它只是大家可以采用的手法之一，有时会在同一次录音里运用多种不同手法。

传声头像录制第二张专辑《更多有关建筑与食物的歌》（*More Songs About Buildings and Food*）时，我们已经认识了布莱恩·伊诺。我们很喜欢他的音乐，所以我们问自己："为什么不找他来当制作人呢？至少他懂我们，何况我们已经是朋友了。"对我们来说，友谊、志趣相投与敏感度似乎比他拥有的任何技术能力或畅销专辑制作经验更重要，特别是在有了先前的体验之后。

伊诺觉得我们已经是相当默契的乐队，他建议我们在录音室里现场演奏，不采用那些声音隔离措施。他这个点子尽管要冒点音质浑浊的风险，却似乎值得一试。拿掉所有的隔离材料后（至少拿掉大部分），感觉好像又能呼吸了。录制的结果听起来——出乎意料地像我们！就像听着我们自己在舞台上演奏，我们表演时也因此更有灵感（或者只是我们的错觉）。移除某些吸音器材，意味着你会听见鼓声音轨背景里有微弱的吉他声，而贝斯音轨背景里也有电钢琴声。乐器与乐器之间没有完全隔绝，不过，我们觉得这样演奏带来的自在感彻底弥补了技术上的挑战。伊诺甚至认为他架在录音室正中央的两支麦克风也许就足以收录全团的声响。事实证明并非如此，只不过，那两支麦克风收录的声音倒是很适合拿来补充现场氛围。

伊诺也建议我们尝试用某些不太传统的人声录制法。有时候我手里拿着麦克风，听着已经录好的音乐唱歌，并且通常都是在控制室里，扬声器震天动地，左右两边俨然摆着巨型现场音响系统。在那个年代这不是正统做法，从我背后的扬声器传出来的音乐声会被收进我的人声音轨里，通常制作人都会要求歌手在安静且贴满衬垫的小隔间里唱。那种隔绝法对某些人很适用，但它的改变幅度太大，就算有最好的耳机混音效果，听起来也不像站在真正的乐队或轰隆隆响的扬声器前。你在唱歌的时候，脑子里只得不断想象，希望你耳机里听到的那个不够热烈

的乐队最后会变得比较好听。我很好奇那些专业歌手是怎么办到的。短时间之内我还学不会这些技巧，所以，多亏伊诺，他的建议提供了是很好的解决方案。我听说 U2 的主唱波诺（Bono）也是这么做的。

我们灌录专辑时，大部分歌曲都已经现场表演过一段时间，只有两首——《找到工作》（*Found a Job*）和《锦绣大地》（*The Big Country*）是全新的曲子，专为那张专辑写的。虽然我最初创作这两首歌时，想把它们写得可以搭配吉他独奏，但它们可以说是在录音室成形的。这种在录音前才学习新歌的情况后来变得司空见惯。这样比较实际，但这也意味着那首歌没有经过现场演奏的历练，比较不那么"服帖"。

《更多有关建筑与食物的歌》这张专辑花了三个星期才录好。我记得《传声头像：77》用了两个星期，包括混音。这意味着唱片公司预付（借）给我们的录音费用不会太高，就算唱片销售成绩平平，我们也能尽快偿还。这也代表唱片公司有机会在这张唱片上赚到利润，确保（我们希望）彼此的合作关系能持续下去。

我们会考虑这些开销吗？这笔开销会不会影响到我们如何录音？财务状况，特别是录音技术上的必要花费，会不会在某种程度上决定了音乐的模样？肯定会。有限的资金成了创作上的限制因素，对我们而言，这通常不是坏事。加录的部分效果好不好，演奏得好不好，这些决定都得在短时间内做出来。犹豫不决会消耗时间，而我们知道我们的时间受到预算的限制。我们通常不会去想某一首歌要不要重新编曲，要不要换个跟现场演奏不一样的方式来诠释。这些不需要做的决定节省了时间与金钱。少用外来的乐手（需要支付酬劳），也是另一个省钱策略。某些专辑的样貌取决于这些因素，不纯粹是音乐灵感主导下的结果。财务的紧缩并不会影响旋律、歌词或和声，却会影响到唱片如何录制，当然也就影响到最后的成品。

灌录传声头像下一张专辑《害怕音乐》（*Fear of Music*）时，我们再度跟伊

诺合作。我们决定提升演奏时的自在感：所有的基本音轨（我们四个人一起弹奏，我不唱歌）都在我们排练的公寓就地录制，那里也是我朋友克里斯·弗朗茨与蒂娜·韦茅斯（Tina Weymouth）当时居住的地方。我们雇用了专门收录现场演唱会与运动比赛的移动式录音室，车子就停在街道上，所有的缆线都从窗子拉进去[A, B]。

原本以为脱离了纯净的录音室，录音效果会是混乱的低保真声响，没想到结果好太多了，我也不明白原因。我们终于开始抓到自己现场演奏时的声音了！原来，走出隔绝外界声响的录音室环境，结果并不如外界传说的那般悲惨。嗯，或许那些录音规则没有我们想象中那么正确。

我们做的改变不止这个。我们还录了一些我还没填词的歌曲的基本音轨，事隔很久之后，我们还为某些乐器已经录好的声响做了修改或补充。某些如今大家耳熟能详的编曲其实是现场表演后才录制出来的。录制"未完成"的歌曲对我来说有点冒险。我不知道自己是不是真的能够对着预录好的乐句或和弦变化哼哼唱唱，就这么创作出歌曲来。有些作品很成功（比如《战时生活》），但有些歌曲始终没有写成（比如《为钱而舞》）。不过，即使只有半数成功了，也代表这的确是个可行的创作方法。我知道这意味着往后我也许可以通过跟预录音乐的互动或在它引导下，写出歌词，而不是绞尽脑汁地想把音乐套入——不止旋律，还包括声响与织体，预先写好的歌词中。如今很多人都这么做。圣文森（St. Vincen）也就是安妮·克拉克（Annie Clark），进录音室录她的第二张专辑《演员》（*Actor*）时，手边没有任何写好的完整"歌曲"，她有的只是音乐片段。你从她的唱片绝对听不出来，可是，如果有人用别人的歌曲来写自己的人声旋律，就明显能听得出来。





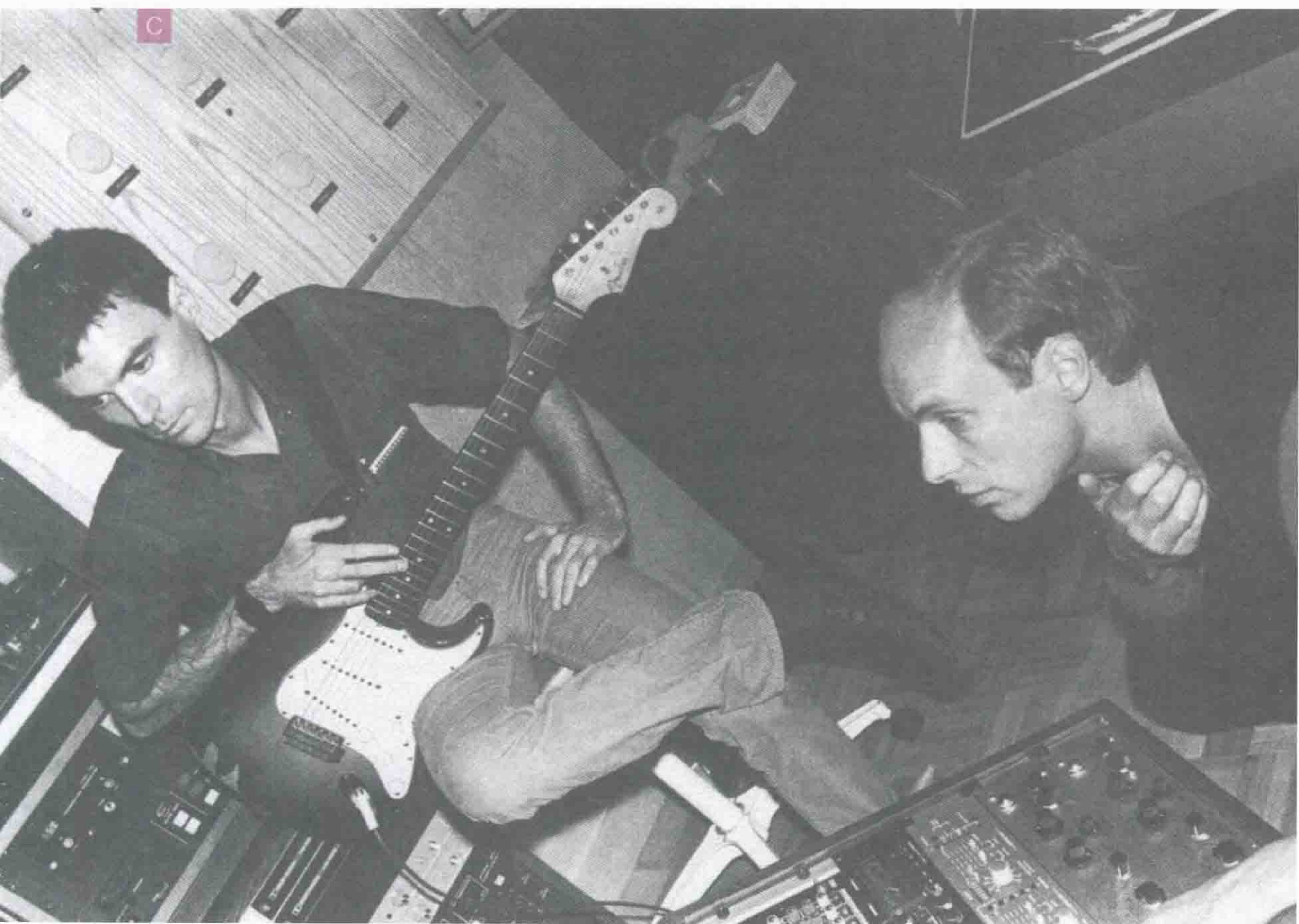
在那种情况下，你会知道那个音乐比那首新歌早了很多年。在这种情况下，歌曲的来源混淆了，时空也错乱了，不会有人误以为音乐跟歌词是同时创作出来的。有时候，作曲的人和写词的人从来没有见过面。

伊诺鼓励我们将录好的音乐拿来做实验，他在我们的前一张专辑上牛刀小试了一番，现在我们要玩真的了。我们发挥得最淋漓尽致的是《毒品》（*Drugs*）这首歌。一开始我们录了相当平实的背景音轨，结果听起来有点普通，于是我们删掉某些乐器的声音，有时只去除特定音符的声音，产生了一些留白，因此有了更多间隔、更多气氛。我有一段在澳洲巡回演出时录下来的无尾熊叫声（无尾熊只会咕哝或哼鼻子，跟它们可爱的外表一点都不相称），我把那段叫声加进音乐里的几个地方。那些咕哝声听起来像是含混的动物叫声，在回应我的歌声，或变成我歌声的回音。我们加入了更多声音，比如用回音器弄出来的流线型旋律，最后有一段吉他独奏，是用许多即兴演奏片段拼凑起来的。还有，我先在录音室里慢跑，然后去唱歌，因为我想让自己的声音听起来有点儿像喘不过气。当然，这首歌我先前唱过正常版本，现在我唱的歌词旋律没有改变，只是搭配的音乐已作大幅修改，这相对也影响到我唱歌。那首歌发行时是很多声响的组合，那种结果绝对不是练唱时或抱着吉他写歌时想得出来的，它只能在录音室里制作出来。伊诺当时就看出来，录音室最终会成为创作的工具。

想象中的田野录音

大约这个时期，我跟伊诺听了很多法国 Ocora 唱片公司发行的动听专辑[c]。其中有些是典型的田野录音，类似艾伦·洛马克斯在美国采集的一样：通常只用一支麦克风和一部便携式录音机，主要收录非洲人演奏的摇滚乐，或俾格米人（Pygmies）吟唱的繁复歌曲，也有穆斯林的祈祷声。Ocora 发行的其他唱片是在比较能掌控的情况下收录的：比如音乐厅、教堂、寺庙，或许还有录音室。他们有乔治王朝的圣乐、印度古典音乐、伊朗的传统音乐，也收录了北非的音乐。

Ocora 把许多种类的音乐视为跟西方古典乐或艺术音乐相等的东西。那些专辑受到的礼遇、制作时的谨慎与技术上的重视，都是非西方音乐不曾受到过的。我是听着 Folkways 唱片公司的《独树一格》(*Nonesuch*) 田野录音和洛马克斯帮美国国会图书馆制作的专辑长大的，可是，Ocora 那些专辑的发行价值根本不可同日而语。我跟伊诺发现，来自异国的音乐不一定要听起来很遥远、很潦草，或很“原始”。这些专辑制作的细致度比起当代任何类型的音乐都不逊色。比方说，它们让你觉得这些音乐不是某种失传的文化，不是即将被遗忘的过去。它很重要，而且还在持续着。我们觉得那有一种奇特的美感，是深度的热情，再者，那些乐曲组成时依循的规则与结构与我们所熟悉的一切迥然不同。因此，我们在音乐架构方面原本十分狭隘的观念从此被打破了。这些专辑让我们见识到，音乐的创作与组合有无数种可能。外面的世界有许许多多个音乐宇宙，而我只把自己局限在单一宇宙里，目光未免狭隘。



1979年底，传声头像刚完成漫长的“害怕音乐”世界巡回演唱，那次我们去了很多第一次应邀前往的地方表演（新西兰南岛浮现在我的脑海中），我们几乎全都答应了。回国后我休息了一段时间，休养生息。然后我开始常跟伊诺和乔恩·哈塞尔（Jon Hassell）来往。乔恩的“第四世界”概念刚开始萌芽，我们急切地交换各自搜罗到的磁带和黑胶唱片。大多数让我们很振奋的音乐都来自英语国家流行乐轴心之外。在那个年代，除了口耳相传，你根本不可能找到这类音乐。当时还没有网络，而且几乎没有探讨盛行于英语或欧洲语言区以外的流行音乐的书籍，更别提民俗歌曲或古典音乐了。

我依稀记得有一天，乔恩播放了米尔顿·纳西门托（Milton Nascimento）的专辑，当时我听不太懂，要很多年之后我才理解。我跟伊诺都对非洲流行乐很着迷，只不过，除了费拉·库堤（Fela Kuti）之外，其他我们偶尔听到的歌手的资料都很难找得到。我们发现，有不少国家的流行音乐风貌各有千秋，却还不足以被列入人种音乐学的研究主题。我们最喜欢黎巴嫩裔埃及歌手法里德·阿塔拉斯（Farid al-Atrache）和亚美尼亚传统木笛都都克笛（duduk）演奏家狄伊文·盖斯帕彦（Djivan Gasparyan）。我有些巴尔干铜管乐队和加纳流行乐队的磁带，我们互相交换磁带，并且无论到哪个城市、哪间公寓，我们的行李箱里总有黑胶唱片。

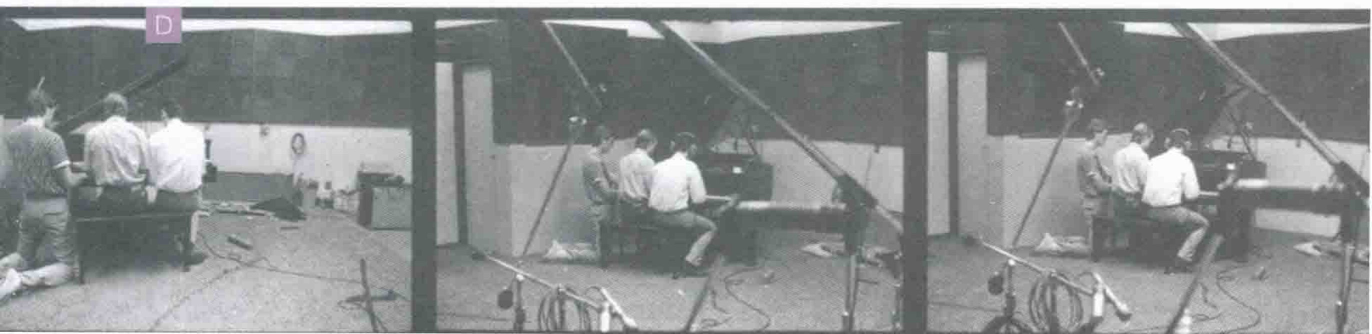
受到这些唱片的启发，我、伊诺与乔恩开始构思一系列以假想文化为背景的专辑（我们不知道当时在德国，霍尔格·丘凯［Holger Czukay］和他的罐头乐队［Can］成员已经着手创作他们的“种族伪造”系列作品。那些乐队成员都是作曲家卡尔海因兹·斯托克豪森［Karlheinz Stockhausen］的学生）。有那么短短一分钟时间，我们想到或许可以创作自己的“田野录音”，一个假想文化的音乐档案。叙述方式会比较类似博尔赫斯（Jorge Luis Borges）或卡尔维诺（Italo Calvino）的作品，但这会是音乐形式的神秘小说。我们之所以喜欢这个点子，我猜部分原因在于它多多少少能隐藏我们创作者的身份。我们的想法是，我们要发行一张专辑，护套里附有详细的注解，说明音乐在那种文化里的功用，以及那里的音乐是如何创作出来的，类似一般专辑里常见的学院式解说。应该不会有人相信我们最

得意的那种黑暗又扭曲的声响是在某个远离尘世的文化绿洲发掘、收录的音乐，而在那个失落的世界里，有某个流行音乐分支存在着，与世隔绝。然而，你偶尔又会听见像可诺诺一号（Konono No.1）这种真正的乐队。可诺诺一号是一群弹奏扩音拇指钢琴的刚果乐手，他们的琴是手工打造的，用电线圈绕在有磁性的天然磁石上，塞进拇指琴里，再把电线接上吉他的扩音器，声音严重失真。我也曾经在磁带上听过最厉害的首席吉他手的演奏，好像是苏丹人。流行音乐的涡流或逆流确实创造了某些神奇又意想不到的聚合，所以我们想象中那个用纸箱玩打击乐、用迷你穆格独奏阿拉伯乐的民族也不太会令人难以置信。

不用说，那个计划始终未能执行，然而，它背后的某些灵感却派上了用场。我们决定以新的方法运用常用的乐器，手边任何物品都可拿来制造声响。我们会假装我们事先不知道吉他或钢琴该怎么弹奏，如果某些方式显得过度依赖过去的知识，我们就会放弃。最后，在我们做出来的专辑《我在幽魂丛林的日子》里，有时候用吉他音箱或前面提到过的纸箱当鼓，用锅碗瓢盆当打击乐器。听起来有点好笑，不过，这倒真的帮助我们跳脱那些已经证实为可行的模式[D]。

这时伊诺已经着手录制一些包含了搜罗来的人声作品，他把这些东西拿出来用。其中某些东西最后变成了《都怪我》（*Mea Culpa*）这首歌。我们很快就发现，这些“搜罗来的人声”或许可以充当把新专辑串连起来的丝线或主轴。

我在想，我们之所以会喜欢这个点子，可能是因为我跟伊诺都是歌手，这样的方式避免了我们之间各种潜在的冲突或竞争，因为我们俩都不会在专辑里唱歌。（对某些人来说，这会是个问题：如果专辑里没有我们的歌声，它怎么会是“我们的”专辑？）完全采用找来的人声也解决了内容问题：歌词显然不会取材自个人经历或内心情感。我们一点都不在乎那些人声到底在说些什么。传达情感的是他们的声音，他们声音里的热情、韵律与语调。我们构思《假想田野》专辑时，



很喜欢“无主作品”的概念。不过，在那些把歌曲视为传达文字的工具的人的眼中，这样的作品很有争议性。

在创作里使用现成元素并不是什么新概念。杜尚[①]把某些五金行的商品视为美术品，库尔特·施威特斯用商标和包装纸做出美术拼贴作品，安迪·沃霍尔[②]用从八卦杂志上剪下来的照片创造“画作”；在造型艺术方面，这种概念即使不算普遍，至少能被接受。伯恩·波特[③]、詹姆斯·乔伊斯[④]、巴拉德[⑤]，以及马歇尔·麦克卢汉[⑥]与昆汀·菲奥里[⑦]合作的美术拼贴书籍从广告中取出某些段落，赋予其全新意义。约翰·凯奇跟某些人也曾经从同时播放的唱片或不同电台的广播节目中取出声音，做成声响拼贴。只是，在流行音乐界，运用这个概念的只限于新奇的作品（例如比尔·布坎南［Bill Buchanan］与迪基·古德曼［Dickie Goodman］合作的《飞碟》［*Flying Saucer*］，或迪基·古德曼的《大白鲨先生》［*Mr. Jaws*］），抑或自我意识强烈的前卫实验，比如披头士的歌曲《革命之九》（*Revolution 9*）。

在洛杉矶那段时间，我和伊诺偶尔会跟托妮·巴泽尔碰面，我们都很欣赏她。她跟拉克司舞团（The Lockers）在《灵魂列车》中的表现让人印象深刻。当时她跟电子布加洛舞团（Electric Boogaloos）[E]合作，创造出了我们所见过最了不起也最有新意的舞码。他们的舞蹈让当时所谓的艺术舞蹈界感到汗颜。他们糅合了放克与机械风格，这种组合给人很契合的感觉。或让机械走上放克路线，或像放克感染了机械病毒，不管怎样，感觉就是很对。伊诺以“躯体的伸展”来形容电

---

① Marcel Duchamp（1887—1968），法裔美籍艺术家，20 世纪实验艺术的先锋，达达主义与超现实主义的代表人物。——译者注

② Andy Warhol（1928—1987），美国艺术家兼电影摄影师，是波普艺术的倡导者和领袖。——译者注

③ Bern Porter（1911—2004），美国艺术家、作家兼出版商。——译者注

④ James Joyce（1882—1947），爱尔兰作家，著名的现代主义文学大师，20 世纪最重要的作家之一。——译者注

⑤ James Graham Ballard（1930—2009），英国小说家，被誉为世界末日小说大师。——译者注

⑥ Marshall McLuhan（1911—1980），加拿大哲学家兼教育学家，现代传播理论的奠基者。——译者注

⑦ Quentin Fiore（1920—　），美国平面设计师。——译者注

子布加洛舞团的动作，意味着它能让你的身体摆动不已，就像迷幻药对大脑的作用一样。

托妮应邀制作一档以这些舞者为主题的特别节目，有那么一小段时间，我们幻想《我在幽魂丛林的日子》专辑变成节目的配乐或背景音乐，也幻想我们不停演化的指导方针已经从假想文化的声音纪录，变成了好莱坞电视节目里闹市区放克舞者的节拍与声响！计划没谈成，不过，就跟假想文明的点子一样，它变成我们专辑的另一个弦外之音，因为这件事让我们想象自己是在做舞蹈专辑。当然，前面已经多次提及音乐对舞者的影响，我们希望专辑会变成一种新形态的拓展心灵舞曲，或许有可能被拿来在舞厅里连续播放，那对我们会是极大的肯定。多年以后，我听见 DJ 拉里·勒文（Larry Levan）在纽约的知名舞厅天堂车库（Paradise Garage）播放我们专辑里的曲子，我果然如预想的那样兴奋。

在 20 世纪 80 年代初期，当时流行音乐界最富原创性的混音与编曲都出现在了舞曲领域。摇滚乐尽管成天呐喊着自由、个性与自我表达，却渐趋保守、故步自封。拼贴音乐与舞厅里那些被称为“延长混音”的舞曲越来越有影响力。DJ 与混音师也拿别人的音乐当做原始素材，而我们也采用搜罗来的人声，在编曲时把音轨开了又关，这两种做法相互呼应。我们把混音台变成一件巨无霸乐器，这种编曲与创作手法很快就成了嘻哈乐界的常态。并非我们有先见之明，当时的创作环境就是如此。

我跟伊诺都不认为自己是音乐行家，但我们努力把自己的劣势变成优势。我们用纸箱充当底鼓、饼干铁罐当小鼓，把低音吉他当节奏乐器用。这么做的好处是，所有的声音听起来都有点“偏离”。吉他音箱当底鼓用，效果很不赖，可以在低音区产生相当结实的重击声，与此同时，那声音又有点陌生，很有新鲜感。我们通常会把未来要作为歌曲衬底的声部反复弹奏，仿佛我们是人



体自动循环播放机。当时还没有数码自动循环与取样技术，可是，只要不断重复同样的声部，也能创造出有节奏感、催眠般的衬底，事后可以拿来操弄或堆砌声响。我们也用了很厉害的真人乐手，有些曲子里有鼓手与贝斯手的演奏当基底，不过，大致说来，所有的东西都是自己动手做来的。

没有取样机，我们只得不断摸索，才能成功地把现成的人声加进我们的音乐里。我们同时使用两部磁带机，其中一部播我们的音乐，另一部播现成的人声，如果老天保佑（通常都会），就会有意外收获，人声与我们的音乐会融合得浑然天成，那时我们就将它收录进来。两部录音机都是人工操作，要让人声像歌手唱歌时一样跟音轨同步，全凭感觉，因为当时还没有现代取样机与录音软件提供的渐进调整与时间修正功能，所以，把人声加在音轨上需要一点表演技巧。我们会随时将“歌手”（此处指的是收录了人声的磁带）启动或停止，仿佛他在回应我们的音乐，比如说，当音轨慢慢转调，就让“歌手”唱出特别有情感的词句。这些“表演”只有我们和其他一两个人目睹，可是，我们把人声抛进音乐里时，可以感觉到一股活跃的能量，仿佛我们真的在唱歌。

有时候晚上回到公寓，我们会用 20 世纪 70 年代晚期的手提式录音机把广播电台的节目录下来。这些录音的质量不太稳定（在《跟我们来》这首歌里，我们必须把收音机信号不清的断续杂音变成歌曲的幽暗氛围），不过，我们发现这些用磁带收录的声音大致上都还不错，至少够好了。我们发现，有时候，那种扩音器般的粗糙音质比“良好”的录音更有特色。听见这些人声，我们下意识知道它们是“二手的”，或脱离现实的。这种特质让这些声音宛如来自某个外星球。有时候，我们采用的人声取自我们过去一年来听过的录音带。阿拉伯流行歌、田野录音、民族唱片、诗歌唱片，对这些专辑全都仔细地过滤，找出可用的人声，因为我们已经知道这些人声会是串连起这张专辑的轴心。

神奇的是，事情竟然这么简单（嗯，相对简单），而那些人声竟然像是原本就跟“乐队”一起表演或“演唱”出来的。当然，一部分的效果完全取决于聆听者的耳朵，这种现象我们之前就注意到了。我们的大脑总会去寻找先前不存在的

关联性与一致性。不只对音乐，对所有事物都是如此。我们觉得，这个方法如果成功，它骗到的不只是大脑，也“骗”到了情感。某些曲子激起了真正的（在我们看来）情感反应，感觉就像“歌手”以一种足以引起强烈情感——比如振奋、狂喜、惧怕或性挑逗的方式在回应我们创作的音乐，反之亦然。说情感被“骗”或许用词不当，也许这些激昂的声音与旋律之所以能触发情感反应，是因为我们的大脑有神经“接收器”，在等着这种音乐与人声的组合，而我们提供了产生这种作用所需的素材。也许这就是艺术家做的事，壮阔的大调和弦也是“骗术”。

激情的“发声者”吸引了我们。这让我们觉得，任何激情的人声，即使是说出来而非唱出来的人声里蕴含的抑扬顿挫感与韵律感或许本质上就带有音乐性。在牧师那充满音乐性的布道中，我们清楚地听见歌唱与演说的界线被刻意模糊掉。脱口秀、政治演说里也存在这种现象，嗯，或许我们发出来的所有声音都是如此。或许演说与音乐之间的差异没有多大。我们从别人的语调中可以推敲出许多信息，因此，不妨想象演说的这个面向又被向前推进了一些。比方说，山谷里的女孩说话时带着奇特的语调，或许可以将其视为歌唱的一种。加利福尼亚州谢尔曼奥克斯（Sherman Oaks）的购物中心也是某种集体合唱的场景。

歌唱无所不在的现象让部分人士感到不安。在西方，作者与表演者之间理所当然有强烈关系。比方说，人们会假定我写某些歌的歌词（以及伴奏的音乐）是因为我想要表达某些感受，也会假定一个人说出来或唱出来（甚至弹奏出来）的东西都是来自个人自身的情感冲动。即使我唱的是别人的歌，人们也会假定那首歌当初写出来是为了表达那位作者的心境，而我一方面很清楚这点，另一面也在暗示那首歌的情境很适合我的心情。胡扯！创作者或诠释那首歌的人，是不是当真遭遇了什么事根本不重要。相反，是音乐与歌词触动了我们内心的情感，而不是反过来。我们并没创造音乐，是音乐造就了我们。这或许才是本书的宗旨。

没错，创作者必须运用对某种情感本能上的理解，才能创作出富含真实情感的作品，然而，那种情感不一定要发生在他们自己身上。在创作或演奏音乐时，我们触发的是自己的情感按钮。而《我在幽魂丛林的日子》这张专辑令人惊奇的

是，那些不是我们写出来的歌，或者说它用的是现成的人声，并不是我们自己唱的，还是能让我们感受到完整的情感。

创作音乐就像在打造一部机器，用来挖掘表演者与聆听者的情感。有些人觉得这样的说法很倒胃口，因为这似乎把艺术家贬低为策略家、操控者与骗子了，也就是一种自我合理化的意淫者。他们选择把音乐视为音乐家情感的表达对象，而非情感的制造者，宁愿相信音乐家是有情感需要抒发的人。我慢慢把艺术家看成是擅长打造某些装置的能工巧匠，那些装置可以探索我们共同的心理构造可以触发我们内心深处共有的动人情感。从这个观点出发，传统的创作者概念很值得商榷。我并不是在把创作我那些歌曲的功劳往外推，只是，所谓的创作者身份或许不是我们期待的那样。重新思考音乐如何打动人这个议题，难免让人头昏脑涨，因为它也涉及真实性这个概念。艺术家如果看起来“纯朴热情”，或者似乎在传达他们的自身经历，那么他们一定更加“真实”。如果发现某个典型的摇滚乐手其实只是在表演，而田纳西州纳什维尔市那些“乡村”歌手没有一个真的会戴牛仔帽（除了出现在公开场合或照片上时），应该会感到很失望吧。

这项议题直到多年后才由电子与嘻哈乐手解决，他们通常很少亲自弹奏（以嘻哈乐手为例），或者从不在专辑中正式露脸，就像我跟伊诺在《我在幽魂丛林的日子》这张专辑里一样。诸如北美南美乐队（N. A. S. A.）、窃盗集团乐队（Thievery Corporation）、大卫·库塔（David Guetta）和瑞典浩室黑手党乐队（Swedish House Mafia）常会在自己的专辑里录入很多朋友或知名歌手的声音，几乎从来不自己唱。如今大家已经能够接受创作者可以是管理者，可以是引导专辑走向的那个人，而不仅限于歌手。

1980 年我们完成了《我在幽魂丛林的日子》的最初版本，立即着手进行现成人声的“授权”工作，也就是请求使用许可。如今这种做法已经相当普遍，也有人设立公司专门处理取样的授权事宜。可是在那个年代，我们请求录音使用权时联络的对象没有一个知道我们葫芦里到底卖的什么药。一边是已经制作完成的专辑摆在书架上，等待发行，另一边则是通过电话与传真来来回回地沟通。我们

希望能采用的大多数人声都得到了授权，却有两三件被否决了，我们只得寻找替代品。有时因此会做出更新鲜、更好的音乐，有时则不然。与此同时，我们已经回到纽约，开始准备传声头像的下一张专辑，那就是后来的《留在光亮中》。

录音程序对音乐的影响

我跟伊诺都对在制作《我在幽魂丛林的日子》过程中学习到的经验非常重视，感到信心满满，觉得传声头像的流行专辑可以采用那些录音与创作手法。其他团员也都认为从零开始是制作下一张专辑既有创意又具革命性的做法。这回我们不打算使用那些现成的人声或纸箱鼓声，我们保留的是创造重复音轨的程序，以及用混音器把某种乐器开开关关来创作段落的做法。

我们给自己两星期时间打造这个音乐骨架，但也知道两个星期没办法完成专辑，人声部分还要再花一段时间。我们想迎合那个时代的奇特风俗，便在巴哈马群岛录制那些基本音轨。在那之前 10 年，大家觉得制作流行音乐必须搞得像准备创作一部伟大的小说一样，要避世隐遁。录音室都设在诗情画意的地点，比如旧金山湾的苏沙利多小镇、落基山深处、纽约州伍斯塔克镇的谷仓、法国的城堡、圣马丁岛、迈阿密或巴哈马首都拿骚。独立自主的音乐人要窝在某个地方，避开一切干扰，然后带着优美的作品重出江湖。附近通常都有海滩，有时连三餐也要找人备办（当时音乐界的财务状况显然很不一样）。与外界隔离、有时间集中精力当然很值得推荐，只是，很多乐队（包括我自己）会寻求更低廉的方式来达到这些效果。

我们加紧赶工。一两个人先录好一段音轨，通常是与歌曲长度相符的，某种持续四分钟、重复的律动。有可能是吉他乐句或鼓组声部，或者是连续的琶音组合加上断断续续的尖锐吉他声。其他人再根据那些东西做出回应，加入自己的重复声部，填补整首“歌”里的缺口与空白。我们听着某个声部录音时，脑子里就会开始构思可以加些什么进去，感觉像在玩游戏。这种录音方式有一个额外的好

处，就是我们不会试图去复制现场乐队的演奏。我们还没被这些歌曲、乐器及现场表演形态局限住，因此，多年前我们初进录音室时面临的冲突也避免了。

当音乐开始成形，或者说，当所有声响一起播放听起来有足够的厚度时，就要开始分段落。整首歌的律动多半持续不歇，不同乐器的组合会在不同时间点同时开启或关闭。一组相当有织体与律动感的乐曲最后可能会被推选为“主歌”，而另一组——通常音量大一些的会被选定为“副歌”。这些歌曲里通常没有真正的曲调变化。低音线条往往保持不变，但还是可以暗含曲调的调整，可以有假想的和弦变化，这有助于维持根音不变的迷幻感，还能创造出刺激感。到了这个时候，歌曲里还是没有主旋律，没有歌手（我）可以填入歌词的东西。那还要等一等。

到目前为止，我们大致都还是沿用制作《我在幽魂丛林的日子》的程序，但这回却不会采用现成人声，所以，段落分出来之后，我或伊诺会进录音室听着音乐唱歌，即兴创作出没有歌词的旋律。通常要多试几次，才能找出适合主歌的旋律，之后再想出适合副歌的不同旋律。有时甚至可以把和声也加进去——同样还没有歌词，以打造出更活泼的副歌。接着，我们为这些“歌曲”——包括那些哼哼呀呀的人声做点初步混音，好让团员们一起聆听，之后我把这些带回家，填写真正的歌词。我们约好，等我完成写歌词的任务后，在纽约重聚。在我们之前的专辑里，《我金巴拉》（*I Zimbra*）这首歌的歌词就保留了原来的胡言乱语，或者说，20 世纪初期达达主义诗人雨果·巴尔[①]写的那些无意义的词句好像很适用。这回我要找出真正的文字来取代那些胡言乱语，这可有点棘手。

这种录音程序对音乐有什么影响？影响很大。这些曲子里的律动持续循环，其中不少歌曲的低音线条从头到尾没有变化，这意味着乐曲里不太可能有节拍变化，也难有半小节这种微妙的结构策略。在流行歌曲、巴萨诺瓦或标准曲里可能会听到的复杂和弦变化也不太可能会出现（通常根本没有和弦变化）。这些技巧通常是用来让歌曲多点趣味的，所以，我们基本上已经扬弃了过去我们认可的那

① Hugo Ball（1886—1927），德国作家、诗人，也是达达主义的先驱。他的诗 Gadji beri bimba 由一连串无意义的字句组成，被传声头像用来作为《我金巴拉》的歌词。——译者注

些决定结构编曲的规则。朋克摇滚素来以只需要三个和弦闻名，如今我们把和弦数减到只剩一个。这个相当严格的自我设限感觉上似乎有点刚愎自用，因为它限制了主旋律类型。不转调的主旋律原本就不容易做，因为会冒太多重复、枯燥乏味的风险。然而，只用一个和弦也有好处，可以把大部分的重点放在律动上。即使某一首歌的旋律不是那么积极进取，它的律动往往显得更坚持不懈，更能让你注意到它。这使得音乐更迷幻，有点超脱，甚至会带来狂喜，更像非洲音乐、圣歌或迪斯科。只是，我们演奏的方式让我们不会被归类到传统类别里。这些音乐不只是以律动为主，它们也很注重织体。从一个段落到另一个段落的转换有时是靠结构的改变来带动，而不是旋律或和声。它更像迷你古典音乐，或像世界上某种古老音乐的形式，不像我们的传统摇滚与流行音乐。

我说得稍显夸张，北美地区当然也有某些类型的流行音乐采用此种创作手法。很多詹姆斯·布朗的歌曲，还有汉米尔顿·博安农（Hamilton Bohannon）与一些密西西比布鲁斯乐手，基本上都只在一个和弦上律动、旋转与发挥。我们知道有那样的曲子，也都很喜欢。看来我们绕了一大圈，最后来到一个早已经有点熟悉的地方，至少在结构上有点熟悉。诚如托马斯·艾略特[①]的名句："我们来到起步的地方，第一次认识它。"我们基本上重新创造出了已经熟知的东西，某种就在我们后院的东西。只不过，我们把整个再创造的程序"弄错"了，比如说，我们最后做出来的放克有点扭曲、不流畅，而且有点机械感。最后的成品尽管含有熟悉的结构，里面的声部却很奇特，绝不相同。

音乐引导歌词

值得注意的是，节奏与织体最难用西方音乐传统的记谱方式表达出来。这可算是当代流行音乐最能引发共鸣、最重要，某种程度上也是最"非洲"的特质，

① T. S. Eliot（1888—1965），英国诗人、评论家、剧作家，被誉为 20 世纪重要诗人之一。本书作者在第 10 章中提及的诗句出自艾略特的诗《四首四重奏》（*Four Quartets*）的最后一首。——译者注

却被排除在传统音乐的教学、传承、记录、探讨、评论与非常重要的著作权保护之外，或者说根本从来没被包括在内。音乐作品的著作权主要以主旋律、烘托主旋律的特定和声，以及歌曲或歌剧的歌词为主。律动、声响、织体或编曲不被认可，这些却都是这个时代录制音乐的特征，而我们也学会了品味它们，将它们视为某位创作者的特色。这种偏差有朝一日将会衍生出某些冲突。

詹姆斯·布朗的歌曲《放克鼓手》（*Funky Drummer*）里的鼓手克莱德·斯塔布菲尔德（Clyde Stubblefield）认为,《放克鼓手》（尤其是其中的鼓声间奏）近年来被取样无数次，因此詹姆斯·布朗和发行商领取的版权费有一部分应该属于他。在法律上，斯塔布菲尔德在歌曲里的演奏并不包含在传统观念的“作曲”之内，但实际上大家用的是他的鼓声间奏。个别乐手对歌曲的贡献度既难判定，也不容易分配。因为你也可以说是布朗授意斯塔布菲尔德奏出这段闻名遐迩的间奏，同样，如果它不是出现在詹姆斯·布朗的专辑里，根本不会有人听得到。斯塔布菲尔德觉得他应该得到补偿，但这项争议至今没有定案。

我觉得,我即将要为《留在光亮中》谱写的旋律与歌词必须呼应这些新的（对我们而言）特质。你甚至可以说，由于录音过程特别注重带有恍惚感与超脱感的音乐，所以影响到了我即将选用的词语。音轨里那种温和的狂喜感，意味着我过去写的那些个人化的长吁短叹恐怕不再适用，我得找出新的作词策略。我在一张张纸上写下可以搭配主歌与副歌旋律声线的字句，希望其中有几句能呼应音乐引发的情感。

右边这张照片是我用这个方法随手写下来的词句样本，这首歌就是后来的《一生一次》（*Once in a Lifetime*）[F]。这张照片上已经出现诗节与对句，由此看来，我应该已经修改一段时间了。更早一点的草稿会无所不包，只要符合节拍与音节形式，什么都可以。那时不会有韵脚，也不会明显趋向某个主题。那么不同颜色的字迹又是怎么回事？我猜红色字体是精挑细选后最中意的。如今我多半都用这种方式填词，但已经不用色彩区别，字体也不会那么小。

F

RIGHT START

2ND HALF OF DOUBLE CHORUS 2
(3B) INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
ONCE IN A LIFE TIME
WATER FLOWING UNDERGROUND

(1 A) LETTING THE DAYS GO BY
LET THE WATER HOLD ME DOWN
* (LETTING THE DAYS GO BY
WATER FLOWING UNDERGROUND

INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
* (~~LETTING THE DAYS GO BY~~ ONCE IN A LIFETIME
WATER FLOWING UNDERGROUND

INTO THE BLUE AGAIN
INTO THE SILENT WATER

LETTING THE DAYS GO BY

INTO THE BLUE AGAIN
INTO THE SILENT WATER
UNDER THE ROCKS & STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND
LETTING

(3) TIME TO REMEMBER
INTO THE SILENT WATER
UNDER THE ROCKS AND STONE
THERE IS WATER UNDER GROUND

(SUBSTITUTE FOR * IN LATER CHORUSES THAT REPEAT 1 A)

NOTHING CAN STOP ME NOW
THERE IS WATER UNDERGROUND
LETTING THE HOURS DISSAPPEAR
~~UNDER THE~~

INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
ONCE IN A LIFE TIME
WATER FLOWING UNDERGROUND

→ UNDER THE ROCKS AND STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND

2ND HALF OF DOUBLE CHORUS 1
LETTING THE DAYS GO BY
INTO THE SILENT WATER
NOTHING CAN STOP ME NOW
LETTING THE HOURS DISSAPPEAR
(TO 3B)

(~~TIME ISN'T HOLDING ME~~
TIME IS A PONY RIDE
TIME TO REMEMBER)

LETTING THE DAYS GO BY
LET THE WATER HOLD ME DOWN
LETTING THE DAYS GO BY
AND YOUR LOVE IS STILL AR[OUND]

AND THE SMOKE IS ALL ABOUT
WATER RUNNING UNDERGROUND

LETTING THE DAYS GO BY
LET THE HOURS DISAPPEAR
~~SPLITTING IN TWO AGAIN~~
WAITING FOR ____ AGAIN
WAIT FOR ~~SOMEONE~~ TO EXPLAIN
UNDER THE WATER

INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
INTO THE SILENT WATER
GIMMIE THAT THING AGAIN
AT THE BOTTOM OF THE OCEAN

SAME AS IT EVER WAS

LOOKIN' AT SOMETHING/GOOD
+ NOTHING CAN STOP ME NOW

GET THE TWISTER BACK
GET THE TWISTER BACK AGAIN

→ ONCE IN A LIFETIME
HERE IS YOUR MOMENT BOY

GET YOURSELF READY/NOW
THE ____ IS COMIN' BA[CK]
HERE COMES THE ____ AGA[IN]

LOOK WHERE MY HAND IS/AT [NOW]

TAKIN MY CHANCES (THE SHORTCUT) / HERE NOW
CUT THE DAY AGAIN

(SPIN IN)

我尽量不去检视我写下来的潜在歌词。有时我会把片段旋律一哼再哼，随机试唱一下歌词，我可以感觉得到某个音节比另一个音节更适合。比方说，我会发现，选择硬辅音而非软辅音也带有某种内涵、某种情感面的东西。选择辅音不只是形式上的决定，它听起来就是不一样。元音也同样有情感上的共鸣，柔软的“喔”和捏起鼻子的鼻音“啊”会引发然截然不同的联想。我觉得自己最好紧紧抓住最适合现有旋律的音节，所以我会慎重地再三聆听最初随口哼唱出来的东西，让它们引导我。如果我在原本的胡言乱语中本能地选用“啊”这个音，我就会努力在写出来的歌词里保留那个音。这样一来限制更多了，不过进度还可以。

为了符合某些音轨里那份狂喜感，我也会从我经常收听的广播节目和我们用在《我在幽魂丛林的日子里》里的福音词寻找填词灵感。在那个时期，美国广播电台充满慷慨激昂的人声：现场传教者、脱口秀主持人、推销员。他们对你大吼大叫，在恳求你、诱惑你。你也听得到伟大的萨尔萨歌手，也有从教堂现场直播的福音歌曲。伊诺来自一个只有四个广播频道的国家，他对这种现象的反应可想而知！不过，如今我比较少听广播了。一些电台还是很富有多样性，但大多数的节目同质性太高，就像我们文化里的很多东西一样。

我在纽约曼哈顿东村东七街的家里创作《一生一次》的歌词。一开始我扮演起广播节目里牧师的角色。我用了很多首语重复法，也就是每一句话都用同一个词开始。这是牧师常用的策略，可以让他们的传教更趋近于诗篇或歌曲。歌词里有一两句——比如说重复“你能找到自己”，便是直接取材自电台的福音词，只不过，我又即兴发挥，把重心从基督教信息转向……嗯，一开始我其实不知道自己要往哪里去。牧师传教的主题是追求物质享受带来的心灵空虚。一开始他大概告诉听众住在“猎枪屋”——房间排成直线，你可以直接在走道上开枪射击（新奥尔良有很多这种房子），没什么不好。所以我自然而然地接着谈起豪华的住宅、娇美的妻子和美满人生的一切配件。我打起精神，来回踱步，跟牧师同步呼吸，脑子里一浮现某些词句，就尽快写下来，我或许还离题了一两次。

另一首歌《伟大弧线》（*The Great Curve*），则是受到耶鲁大学艺术史教授罗

伯特·法里斯·汤普森（Robert Farris Thompson）的启发。汤普森在他的作品中探讨了非洲人的信仰写了非洲大西洋地区文化里的自然之母、耶修（Yansan）等形象。我的歌词一开始并不是针对这个主题，后来却开始趋近并围绕这个概念展开了，于是我让它们更进一步发展，去除了那些似乎朝另一个方向去的东西。过程很辛苦，我得配合那些音轨，让自己重新变成作词者。我写的再也不是自己的担忧，那些东西我必须暂时抛开。我们录制的音轨未必都能变成歌曲，有些音乐非常棒，可惜我就是写不出合适的文字。不过我们有很多音乐，所以，等我们重回录音室时，我可以唱唱我写好的那些歌，听听大家的意见。假使某一组歌词很合适，我们就会录下认真唱好的版本，再转战下一首。

我们在纽约花了大约两星期录制人声与一些附加的叠录，比如亚德里安·比劳精湛的吉他独奏和一些小号与打击乐。过程很令人振奋，可是，等到 1980 年专辑终于上市以后，广播电台却拒播。我猜这张专辑多半是靠在 MTV 频道上播放的录像宣传出去的。当时 MTV 才刚起步，迫切需要音乐录像，所以几乎任何送到他们手上还算像样的录像带都会播出。当时装设有线电视的人也不多，所以 MTV 毫不迟疑地把同样的影带一播再播。如今很难想象，可是，在那个时代，只要你做出任何不算太无趣的影带，几乎马上可以在有线电视上播放。对我而言这简直是天赐良机，让我得以重拾在艺术学校的老本行，拿出来运用在音乐上。《一生一次》和《烧光房子》（*Burning Down the House*）的音乐录像制作费相当低廉，两部影片播出的频率都非常高。多年后我拿了一部巴西歌手乔治·班的歌曲《乌麻巴拉乌麻》（*Umabarauma*）的动画录影带给 MTV 频道，竟然也播出来了。

我们制作《留在光亮中》专辑（以及接下来两张专辑）时把音轨时开时关的编曲法，也是当时嘻哈乐手常用的手法。我们会循环一节律动，制作出衬底的背景，再把其他声响与乐器安排到指定的位置，做出不同段落。当时其实还没有取样机，所以就连嘻哈乐手大致也是用人工方式循环，把音乐的间奏一播再播，再将其他声响与人声叠在间奏上。

1981 年我帮编舞家崔拉·莎普（Twyla Tharp）制作《凯萨琳之轮》（*The*

Catherine Wheel）的配乐，把这个手法发挥得更加淋漓尽致。在这个作品里，我跟乐队以外的乐手合作，比如中东传统乐器奈依笛（ney）乐手理查·霍洛维茨（Richard Horowitz），曾跟我们巡回表演过的亚德里安·比劳、鼓手约吉·霍顿（Yogi Horton），还有伯尼·沃雷尔（Bernie Worrell）会帮我们增加一点键盘音乐。作家兼鼓手约翰·米勒·契诺夫（John Miller Chernoff）写的非洲鼓书带给我和伊诺很大的灵感，这回我终于有机会回报他，邀请他在预先准备好的直立式钢琴上弹奏一些非洲鼓的曲式。钢琴里的琴弦都裹住，不会叮当响，发出的声音就是不同音高的重击声，效果不错。

两张专辑同时进行

我们又用这种以即兴乐句与无意义人声引导作词的方式，制作了下一张专辑《含糊其辞》，结果那张唱片变成了我们出道以来销售成绩最好的作品。做完拍摄成电影的巡回演出《别假正经》之后，我忽然动起执导电影的念头。当时传声头像这个乐队已经颇有知名度，我认为，如果电影里穿插几首歌曲，应该对资金的筹措有帮助。我猜得没错，只是，资金与拍摄工作的准备还是需要一点时间，于是我抽空写了些可以用在传声头像下一张专辑的歌曲。我决定在录音之前把歌写出来，用的方法在当时的我们看来很老套，也就是抱着吉他边弹边唱。有时我用两部手提式音响写歌,用其中一部录下吉他和弦,在回播时跟着唱,用另一部机器录下这个现场“叠录”的结果。其他时候我用一台 Tascam，那是手提箱大小、使用一般录音带高速播放的四轨录音机。音质不算太好，但拿来创作或录制试听带给队员已经绰绰有余。

我们决定缩减开支，练过新歌以后，我们用快捷的传统的方法在纽约完成录音。到了这个阶段，我们在录音室里已经相当自在，过去那些疏离感与恐惧感大多消失了。我们完成那些歌的叠录与歌唱部分之后，就让混音师埃里克·霍恩格伦（Eric Thorngren）接手，我们则到隔壁房间练习我为电影所写、足足可以做成一张专辑的那些歌曲。这些歌会先用我的“引导歌声”录制，最后很有可能会由

演员来唱，取代录音带上我的声音。

整个过程很技术化，等到这两张唱片的第一张《小小生物》（*Little Creatures*）发行时，我已经到了得克萨斯州，准备开拍电影《真实故事》。我把电影配乐的多重背景音轨带到达拉斯的拍摄现场，添加了一些得州风味，比如某些歌里加了小提琴与踏板电吉他，另一首里多了墨西哥民谣风（Norteño）的手风琴，另一首则是福音歌合唱。电影里的演员也进了达拉斯的录音室演唱。

拍摄的时候演员们并没有在现场演唱，只是对嘴型，就像我多年来在音乐录像里的做法一样。对嘴型是好莱坞歌舞片沿用已久的拍摄手法，所有人都模拟现有的录音带，既可以让演出的声音部分更加连贯，也能让摄影与其他部门及早规划每一个镜头的长度与复杂度，因为他们可以计算每一段录音的时间，精准到秒。摄影师也许想为某段特定歌词做移动摄影，通过这些音轨，他们会知道自己有多少秒的时间。采用这个手法可能会损失一些歌声上即兴式的趣味演出（它并不是完全没有缺点），但这也意味着所有的镜头都能用，表演过程中这点有时很难办到，除非你用多部机器同时拍摄。最近我参与了意大利导演保罗·索伦蒂诺（Paolo Sorrentino）的电影，他希望我的乐队在影片里表演，成员包括我、节奏组和六名弦乐手。他不要我们对嘴型，而是要现场拍摄，因此我们会在拍摄的同时一边表演、一边录音。这个方法更有真实感，影片中的声音就是我们的歌声与乐音。只是，这种现场演出纪录片里的人为误差（比如说不太纯净的声音）可能会让观众分心。在我看到的片子里，混音师事后加了鼓掌与喝彩声，“帮”临时演员观众加了一点反应，效果竟然好得很！我的反应跟任何即将看到电影的观众一样，相信那种热烈的气氛是真的，觉得那一场表演充满激情，尽管我明知道那些都是拼凑起来的。看来我跟大家一样容易受人摆布。

巴黎：一座非洲城市

完成《小小生物》与《真实故事》之后，传声头像想回归我们过去采用的共

同创作模式，只是略做调整。我们不再像《留在光亮中》与其他几张专辑一样两手空空地进录音室，而是先即兴创作一些律动和乐句，选出其中最好的，作为录音的基础。我录下这些练习过程中的即兴片段，将某些特定时点连接起来，总算做出了几段可以作为歌曲结构的东西。我们先学会弹 A 段，再弹 B 乐句，再回到 A，之后再弹 C 段。这么一来，我们有了一些歌曲的架构，也就是可能成为主歌或副歌的素材，还缺文字和主旋律，那些我晚点再做，就跟先前一样。

多年来我跟法国作家兼记者让 – 弗朗索瓦·比佐（Jean-Francois Bizot）一起去过很多巴黎的酒吧听音乐，我很喜欢比佐创办的《当下》（*Actuel*）杂志。我们会去欣赏古巴或非洲的乐队或歌手表演，到非洲餐馆用餐。非洲大流散让巴黎成了一流非洲音乐的集中地，很多最优秀的乐手都移居此地，或在这里停留很长时间。我提议传声头像到巴黎录音，一方面抓住这个对我而言是相当特别的机会，一方面能跟那里的乐手合作。我们无意伪装成非洲乐队，只是想知道能不能迸出新的火花。我们已经有了基本的声部与结构可以演奏，这点很有帮助。那只是小小的基础，但可以让我们在上面做文章。

我们在达乌（Davout）录音室录音，这间录音室在环城大道上，原本是一家电影院。录音室异常宽敞，跟纽约大多数录音室不同。我们要使用数码录音，觉得这张唱片听起来一定清新无比。我们大家一起弹奏，彼此之间有一段距离，既能听见看见彼此，也保留一点声响上的区隔[G]。我们的新制作人史蒂夫·利利怀特（Steve Lillywhite）喜欢各乐器之间保持一段距离。

当地的乐手都很杰出，包括吉他手伊维斯·尼祖克（Yves N'Djock）、打击乐手阿巴杜·布普（Abdou M'Boup）和键盘手瓦利·巴达鲁（Wally Badarou）。他们都非常专业，在当地很抢手。他们很能适应自身传统以外的风格，也非常积极地调整自己来配合我们的音乐。

我对于这张专辑的创作方式有新想法。虽然我知道未来写旋律时会碰上难题，填词难度更高，但我还是决定用我们的乐器声部串起不重复的序列组合，这不知

是勇敢还是愚蠢。我提议大家连续演奏一些听起来某种程度上很类似的段落，然而，随着每首歌的发展，它们也会继续变化与演进。典型的流行歌曲有一段主歌，然后是一段篇幅长一点、包含记忆点的副歌，再回到主歌的编曲，然后主副歌重复一次。这种结构也有变化，但普遍都是这样，就连歌剧咏叹调的段落也是如此重复。如果每个段落并非一模一样，而是垫脚石，是一种变异与阐述，引向另一个类似却稍有不同的段落，段落与段落之间没有明显的重复呢？我喜欢这个点子。它让歌曲的结构更像一段对话或记叙文。作为聆听者，你会站在熟悉的地点、由熟悉的面孔陪伴，但景物与背景则是不停改变。

其中一首新歌《清凉的水》（*Cool Water*）维持重复的节奏，但调子不断改变，一直到歌曲末尾，以雄伟的 G 大调和弦终结。其他的歌曲，比如《民主马戏团》（*The Democratic Circus*），也是一连串类似却明显互异的段落。歌曲结束时，你会来到跟刚开头时完全不一样的地方，沿途的每一步却都渐进又合乎逻辑。不是每首歌都这么顺利，但我很好奇，想知道自己能不能在不制造太多“困难”的情况下温和地打破惯性，不去套用熟悉的歌曲结构。通常那种主歌接副歌再接桥段


G

的模式太容易预测，而我早已经学到，如果你知道接下来是什么，你会容易分心。

我在录制好的音轨上即兴创作旋律，就跟过去的做法一样。我们也跟以前一样，做好初步混音，再休息一段时间。这时我会躲起来写些呼应那些"人声"的歌词。我记得我是在明尼亚波利市郊区开车兜风时想出《(只有)花朵》([*Nothing But*] *Flowers*)这首歌的歌词的。当时我妻子在那里为剧场工作，而我写歌词只需要一部录音机播放音轨，帮助我寻找灵感，另一部小录音机来收录我的歌词点子，还有一叠纸好把歌词写下来。我可以在任何不受干扰的地方工作，只要没人听见我反复唱着一段段词句、套用不同文字就行。

我开车在郊区乱转时，距离美国商城（Mall of America）不远，难怪我脑海开始浮现一幕景象，幻想着经济条件改变后，商场和集体住宅都垮了，沦为旧有状态。怪的是，这幕景象让我把那首歌写成对消失中的杂乱都市的怀念，我从来不觉得我会为这种事感伤。这首歌显然是在讽刺，但它也让我得以对我先前口口声声痛恨的文化现象表达了一番喜爱与关怀之情。

纽约：神秘的拉丁城市

在那张后来变成传声头像《赤裸》(*Naked*)专辑的唱片里，我请来安吉尔·费尔南德斯（Angel Fernandez）编排《琼斯先生》(*Mr. Jones*)这首歌里的拉丁号角。我最近也跟我的偶像、拉丁音乐之后希莉亚·克鲁兹（Celia Cruz）[H]录了一首二重唱，那是一种萨尔萨雷鬼乐，做电影配乐用。我对拉丁音乐的喜爱还没冷却，我仍旧沉浸在那些专辑中，特别是那些年代久远的唱片。无论在家或在旅途中，我都会用手提式音响播放，也会在旅馆房间或租来的公寓里随那些音乐起舞，我不懂正确的舞步，不过反正没人在看。



1988年，我决定灌录一张泛拉丁专辑，用我已经写好的一

些歌曲作为基础，一头栽进那个世界里。那时我经常造访拉丁酒吧，也继续听那些老唱片，那是我居住的城市——纽约历史的一部分，那么为何不参与其中？有些歌已经有了歌词和人声旋律，其他的则是已经分好主歌副歌的乐器音轨。灌录过几张纽约萨尔萨经典专辑的乔恩·佛斯迪（Jon Fausty）加入了我和史蒂夫·利利怀特的队伍，至于我的试听带在节奏与音乐上该怎么处理、如何呈现最好，我们决定向专家请教。佛斯迪找到纽约萨尔萨乐界最神奇的打击乐手荷西·曼古尔（José Mangual Jr.）与米尔顿·卡多纳（Milton Cardona），让他们来听我的音乐大样，请他们就节奏与编曲手法提供意见。我知道我希望在音乐里融入各种南美地区的律动，比如哥伦比亚的坤比亚节奏（cumbia rhythm）、巴西的桑巴，当然还有恰恰律动。我的野心可真不小，拉丁乐手通常只擅长其中一两项风格，萨尔萨乐手通常不弹桑巴，就像布鲁斯摇滚吉他手多半不演奏速度金属乐（speed metal）一样。但我们从纽约都会区各个角落征召乐手。美洲大陆的各类型乐手几乎都可以在这里找到，于是就提前做了准备。

我们安排了一系列录音工作，把这些歌曲的节奏与和声背景铺排好，暂时不考虑铜管、弦乐和其他配器。在节奏声部通常会有三位打击乐手同时弹奏，加上安迪·冈萨雷斯（Andy González）弹直立式电贝斯演奏低音声部，帕基托·帕斯特（Paquito Pastor）弹钢琴。我们用数码开盘式录音机收录，就跟灌录《赤裸》时一样。如今回想起来，那种做法未必是上策。推销这种新科技的人宣称音质会更好、更纯净，只是，如同早期的CD，我觉得这种技术还达不到业界声称的效果。音质略显尖锐，我们自我安慰说那是晶莹剔透般清亮的音乐。新技术的运用也有助于让人们相信我们做的是当时非常重要、最高质量的东西。

一如往常，我对着没有旋律与歌词的音轨即兴创作旋律。弦乐与号角的配合要等我把人声旋律搞定之后才会录制。费尔南德斯与其他编曲者会根据没有文字的人声旋律即兴发挥，他们的号角和弦乐会填补人声的空缺，并保留一个音乐空当让人声突显出来。

如同灌录《留在光亮中》专辑时一样，我的歌唱风格又改变了。典型拉丁音

乐里的切分音律动带有一股朦胧的忧郁感，有一种释放情感的魅力。旋律与歌词通常隐含着一抹哀伤，活泼的音乐却发挥了抗衡作用，变成了希望的象征，意在告诉我们在人生的不幸中，生命还要继续往前迈进。人声旋律与歌词多半暗示着生存的悲剧本质，但节奏与音乐却告诉我们："等等，生命既美好、性感又煽情。我们要坚持下去，也许还能找到乐趣。"等到录制人声时，我会在录音室里尽我所能用那种情绪唱。基于我个人的成长背景，我猜应该不太够味。那时我的生命也面临很重大的改变，我女儿就是在那段时间出生的，所以，我演化出更开放的歌唱风格，多多少少也反映出了我人生中的这个重大变化。

在费尔南德斯的协助下，我组了一支现场演奏乐队，是 14 人的管弦乐队，其中包括巴西歌手玛格丽丝·梅内塞斯，准备展开一场世界巡演。巡演接近尾声时，在南美洲的演出中途出了一点小问题。有些打击乐手退出（强迫大家演奏多种风格毕竟困难重重），我们从迈阿密请来杰出的古巴鼓手奥斯卡·萨拉斯（Oscar Salas）替补。萨拉斯很熟悉那些地区的律动，所以用他来接替并不是太冒险的举动。我觉得，增加一位套鼓鼓手之后，或许我可以做出新的音乐，将放克与其他风格的肌理跟拉丁律动里的欢快与摇摆感融合起来。

我没忘记那个灵感，在我的下一张专辑《啊喔》（*Uh-Oh*）里，继续运用了萨尔萨律动。我找了乔治·波特，也就是新奥尔良格律乐队那位不凡的贝斯手来跟我们合作。很多拉丁音乐都有个称为 clave（意为关键）的基本架构，这种东西有时根本没有用任何乐器弹奏以明确地表达出来。（多么美的观念：最重要的部分隐匿了！）Clave 把各小节划分为三拍或二拍模式，对摇滚乐手而言，那就像"波·迪德利节奏[①]"一样，或像巴迪·霍利（Buddy Holly）的歌《不会消逝》（*Not Fade Away*）。（摇滚乐不单只是乡村音乐与布鲁斯音乐的融合，其中也有拉丁风味！）即便听不出来，其他的声部都能意识到 clave 的存在，也跟随它弹奏，就连号角与人声也不例外。

---

① Bo Diddley（1928—2008），摇滚的开山元老之一，是个充满原创性的音乐人，将布鲁斯与节奏布鲁斯注入流行乐。他最广为人知的创举就是创造出以他命名的刷弹节奏 Bo Diddley Beat。——译者注

在格律乐队带动的新奥尔良放克音乐里，我听到了一股clave暗流，这不足为奇，毕竟有一波又一波的古巴与海地移民涌入新奥尔良。我觉得乔治可以帮我找出方法来创造出一种结合拉丁律动以及他习惯的那种放克的混合品。此时我对那种律动已经更熟悉也更自在了，觉得可以放心将音乐带进那个未标记也不明确的地域。音乐的节奏不一定要局限于某种类型。在这张专辑里，我觉得自己并不需要打击乐手米尔顿或荷西来决定歌曲的走向，我创作歌曲时，多少已经知道那些歌的节奏会是什么模样。

我请巴西乐手汤姆·泽（Tom Ze）为专辑中一首歌《有点不对劲》（*Something Ain't Right*）编曲。曲子的律动以巴西东北部的祭神曲（ijexa）节奏为基础，这种祭神曲多半用牛铃演奏，跟起源于非洲的巴西宗教坎东布雷教很有渊源。许多萨尔瓦多——位于巴西巴伊亚地区的乐手的歌曲都以这种律动为特色，因此我知道汤姆对它应该也不陌生。他编了很优美的号角声部，然后，他拿出很多没有笔芯的BIC圆珠笔，分给号角乐手一人一支，所有人都诧异不已。每个塑料笔杆末端都用胶布贴了小小的塑料薄片，作用就像萨克斯或单簧管的簧片。他为这首歌编好一个段落后，让乐手们吹笔杆。那并不单纯是噪声，他让大家交替进行吹奏，每个乐手只奏一个音符，速度很快，通过安排某个乐手在某个时间吹某个音，形成复杂的曲式。真是太高明了，也只有汤姆·泽有那个胆子叫这些纽约乐手们吹奏BIC笔杆。

我的同名专辑

1993年时我想写些比较精简的歌，想要强调它们的情感内容。我在想，如果号角、弦乐和多重打击乐能缩减一些，那么我唱的东西或许能表达得更直接。过去我太注重表面装饰，这次要完全着眼于个人创作，对我来说是一大改变。这很可能是因为那时家族中有人过世，也可能是我个人音乐上的进化。

我想抛弃所有东西，想要重新开始。我听过露辛达·威廉姆斯（Lucinda

Williams）和我朋友特里·艾伦（Terry Allen）的音乐，我想要写些跟他们的歌曲一样发自内心的东西。根据亲身经历创作有别于我之前的做法，可是，我希望让歌词内容主导音乐。我脑海里有传统小型爵士乐队的概念，但使用的乐器不尽相同。在音乐上我受到了近来在休斯敦街的编织工厂酒吧（Knitting Factory）附近，出现的即兴音乐表演的感召。我很喜欢小规模乐队的感觉，大家聆听彼此的弹奏，相互呼应，或呼应主要乐手或歌手的带领。我写了一些歌，这回没有直接进录音室，反倒是组了一支小型乐队，在一些小酒吧现场表演。

在现场观众面前测试过后，这些歌的编曲开始凝聚起来，我计划不久后就让乐队在录音室里现场演奏录音，一如我想象中的小型爵士乐队录音模式，所有乐手大致上围坐在录音室中央，算是重建酒吧舞台或乐队席。在那样的情况下，乐队成员能看见、听见彼此，这是很老套的做法。我希望做过几场现场演出后，乐队能够熟悉每首歌的编曲，弹奏起来就像第二本能一样，像见到老朋友。

结果并不如预期。有个乐队成员被开除，制作人来来去去，整个计划落空了。可是，乐队的核心成员——节奏组的托德·特奇许与保罗·索科洛留下来了。那张我的同名专辑《大卫·拜恩》精简又表露情感的面向让我得以逃脱一个我为自己编造的音乐牢笼。当时我才刚跟两支规模庞大的拉丁风格乐队一起录音巡演过，虽然我很喜欢那段经历，却也知道自己被视为弃守阵地的摇滚乐手。这张新专辑确实有种重新起步的感觉，尽管它起源于死亡与夭折的计划。

录音室走入家庭

到了20世纪90年代后期，音响技术又有了新进展，音乐人可以在家庭录音室制作出具有专业水平的唱片。我买了小型混音台和两部DA-88录放音机。DA-88使用Hi-8录像带收录8轨高质量数码音响。坊间还有其他公司生产的录音机，比如ALESIS公司的ADAT录音系统，用高画质的super-VHS盒式录像带，这种磁带价格比Hi-8低廉，很多音乐人的家庭录音室都选用这套设备，他们也

会把录音机跟 MIDI 机器同步，录像带启动时，取样机或其他设备就会依照指示，配合录制好的音轨弹奏预先定好的音符。也有人采用实惠的 Atari 计算机，这种计算机里搭配的软件可以让你制作这些 MIDI 音符的图像，再用来启动节拍（一般而言）、样本与合成器。不需要弹奏任何东西，也不需要录音带，就能完成整首歌的编曲。有了这个设备，不难看出昂贵的录音室已经变得有点多余。

最近以来我都在家庭录音室里工作，从下面照片就能看得出来，我把大房间里的一个角落变成了录音室[I]。很整齐吧？但其实还蛮难为情的[J]。

这里没有专业录音室里那些吸音隔板。可是这个前身为工业建筑的房间地板是混凝土，所以音乐声并不会传出去干扰邻居。我铺了商用地毯，有一堵墙用的是吸音石膏板，所以其实我采用了一些措施来避免声音流泻出去。不受欢迎的外来声响也是个问题，不过，除非有卡车在门外驶过，或有救护车经过，否则我觉得这样的防护就足够了，至少足以录制人声和吉他声。我的房间里摆不下鼓组那类的东西，但如果只写歌、弹奏乐器、编排、唱歌，空间也够了。我有一支高质量真空管麦克风，还有另一支麦克风放在一部小型旧吉他扩音器上，另有一台不错的前置扩大器和压缩器，可以在麦克风音讯变成 0 与 1 之前对它们搓揉一番。有了这些配备，你大概就能摸索出歌曲走向，我甚至还能录制人声和一些吉他声部。

软件的序列号码和安全密码都钉在墙上，旁边还贴了张塔米 · 怀尼特（Tammy Wynette）的海报。计算机塞在桌子底下。看起来一片凌乱，可是，神奇得很，现阶段我们就是这样创作音乐的。





如今家庭录音室制作的唱片音质足以媲美知名的录音室，而居家环境那种较无压力（也更实惠）的氛围更有益于创作。家庭录音室能做的不只是试听带而已。就录音与音乐创作来说，这个观念颇有革命性，而这些稚嫩的步伐未来势必会引发巨大的回响。

到了 1996 年，我又写了一些新歌，风格很多样化，或许是因为我不再为某个特定乐队写歌。我觉得，这些歌最好由不同团体来诠释，或者将一支乐队假想成很多不同乐队。针对这张专辑的大部分歌曲，我选择前一种做法，决定找很多我喜欢的乐手或制作人来演奏或录制某些曲子。审慎地选择这些将扮演创意制作人角色的合作对象，让我得到了歌曲所需的多样性。我在伦敦跟莫奇巴乐队（Morcheeba）在他们的录音室里合作，在西雅图与黑猫管弦乐队（Black Cat Orchestra）合作，跟退化乐队（Devo）在他们洛杉矶的录音室合作，在迈阿密与乔·加尔多（Joe Galdo）合作，在我纽约的公寓与哈恩·罗（Hahn Rowe）合作，还在布鲁克林一栋红砖建筑里跟加缪斯·梅尔·塞利（Camus Mare Celli）和安德烈斯·莱文（Andres Levin）合作。这一过程中我可没少坐飞机。不过，大多数时候我在录音上的开销并不大，因为这些乐手都有自己的家庭式录音室。

因此，这张专辑《情感》（*Feelings*）是陆陆续续拼凑而成的。一次录几首歌，而不是集中火力一气呵成。对我来说这也是新尝试。专辑逐渐成型，随着每支歌曲的片段以及后来歌曲之间的多样性慢慢浮现，我得思考它要往哪个方向去（或它可以往哪个方向去）。这种更从容的做法有可能让我陷入犹豫不决中，因为如今我不必急着决定一些有关编曲或哪段人声比较好的问题。然而，人生走到这个阶段，我希望自己已经建立起一套严谨的决策过程，希望自己不会放任太多事情悬而未决。尽管技术上我可以把音轨累积起来，暂缓做出抉择，但我很清楚自己的直觉知道一首歌要往哪里发展，所以，我会尽可能果断些。

虽然亲自造访那些合作对象开销不小，但你可以意识到音乐制作的全新时代已经来临。由于具有录音室水平的低价录音设备面世，如今不但拥有两个录音转盘外加一支麦克风的人可以灌录唱片，其他人也都办得到，而且风格手法互异，

地点场所不拘。音乐人不再需要千里迢迢跑到有昂贵录音室的大城市。只要够谨慎，他们也不会再欠唱片公司钱。随着录音费用大幅下降，世界各地初出茅庐的音乐人渐渐与西方那些专业、资金雄厚的流行 / 另类 / 都市音乐人站在平等的起跑线上。业余音乐人的弹奏与创作能力很早就与专业人士旗鼓相当了，但如今有更多人会受到重视，因为他们专辑的录音质量也毫不逊色。

自制作品

1991 年，我在西雅图第一次见到由温 · 凡德吉帕斯（Wim Vandekeybus）带领的比利时终极现代舞团（Ultima Vez）的表演时，备受震撼。他们的演出就连布景都很有启发性、创新精神。我记得那场舞的布景是用廉价商店的衣物缝合而成的。

表演结束后我跟凡德吉帕斯以及舞者们聊了一会儿，之后也一直保持联络。几年后，凡德吉帕斯有意拍一部以美国作家保罗 · 博尔斯（Paul Bowles）的短篇小说为题材的电影，希望由我负责音乐部分。电影没拍成，但这个计划让我们再次见面了。我飞往布鲁塞尔看他们的排练，那件作品就是后来的《非关欲望》（*In Spite of Wishing and Wanting*）。我很喜欢那支舞，所以主动表示希望由我制作配乐，而且越多越好，最好做整个舞码。我告诉他们，如果他们想试听，我可以提供初步的音乐架构，供他们测试。

当时我已经慢慢掌握了独自在家里录音的诀窍。这次录音的绝大部分都是在家里完成的。我们到录音室去录了弦乐、号角和几种乐器，但录音时间都不长。比起我刚出道时的做法，这又向前跃进了一大步，我再也没有无法掌握录音效果的恐惧感，也没有时间压力，更不用受制于陌生人。不过，混音还是要在“真正”的录音室完成，因为到了这个阶段，你往往会因为某些别人听不见的理由，爱上某些声部，所以，另一对全新的耳朵可以适时提供客观意见。

《非关欲望》录制于 1998 年，是第一张完全属于我自己的专辑，因此我开始在自己的演唱会上销售，卖出的数量并不多，收入尽管微薄，但多少还是能补贴一些制作费用，我感觉很满足。此外，想到自己能够独力完成那么多工作，我也觉得很有成就感。全新的音乐经济已然成型，这都多亏了新录音科技。

专辑成了赔钱货

我工作时会往返各地，主要都在纽约，从城中区到市区的办公室，再回到城中区。我也经常到布鲁克林，偶尔会去霍博肯或皇后区。我住在工业区里，对面住了另外一户人家，还有一家“血汗工厂”。我隔壁是警察局，街尾有中途之家、中国料理与墨西哥料理外卖餐厅，还有一家非主流剧院。

有时我觉得写歌有点像在采买日用品，或洗衣服，是我几乎每天都要做的寻常事。我们在日常生活中如果碰到问题，就去处理它，写歌的过程好像也很类似，是对特定乃至平淡的需求作出的回应。感觉上，我们的日常活动好像没什么整体计划，不会去考虑事情最终会朝哪个方向发展。歌曲的创作有时也是如此，每分钟都在做看不见的决定，而累积下来的效应——以及引导这些决策的潜规则，事后回想起来似乎是出于有意识的计划，有情感核心也有指导方针。出门散步时尽管漫无目标，最后却总会走向某处，事后你发现那正是你想去的地方。

我在写后来变成《逆向成长》（*Grown Backwards*）专辑中的歌曲时，生活中有爱情、有愤怒、有悲伤，也有挫折。当时有两场战争：一场始于复仇，另一场似乎是为了维护石油利益。大笔金钱耗费在明显徒劳无益又会引起相反效果的事情上，不但会夺走许多无辜生命，在可预见的未来，也会让我们的国家失去别人的尊重，在实体与经济上变得更不安全。我跟很多人一样，感到很愤慨，甚至感觉孤独。我也尽力阻止第二场战争的发生，可惜大势已去。仿佛一个国家方向偏差的余毒至今还令人迷乱、令人伤痛、令人头晕目眩，像一个斗士，随时准备好要给任何可以视为敌人的对象以致命一击。我写博客，也发起反战运动，后

来我们在《纽约时报》与《滚石》杂志刊登全页广告呼吁停止战争，下一页就是那份广告[K]。

可惜根本没用。近期的研究显示，人们会无视那些跟他们信念抵触的事实。就连那些我认识的“聪明人”，以及很多我敬重的人，都在说服自己认为我们应该入侵他国。这让我觉得我已经不认识我的国家与这里的人民，甚至不认识我自己的朋友了。对于这些，我该做何反应，该如何回应？我在自己的家乡觉得迷失、失了根。怀着这些情绪会创作出什么样的音乐呢？这并不是空泛又抽象的政治理念，我每天都觉得既生气又混乱。

抗议歌曲吗？它们可以表达出人们的感受，表达出人们已经意识到却无法表达的东西，但它们不能改变别人的想法，甚至不能让人三思。基本上，试图改变别人就是一种傲慢行为。我在想，或许歌曲与音乐应该揭示另一条途径；或许歌曲可以诉诸情感，提醒大家用包容与开放取代批判；或许歌曲本身可以成为那个可能性，而不只是它的理性诉求。我不知道自己能不能写出那样的歌，但我在构思。

我演唱前一张专辑《定睛直视》（*Look into the Eyeball*）中的歌曲时，度过了一段相当愉快的时光，所以直觉告诉我应该针对演唱方法略加修改，继续朝那个方向发展。音乐家兼作曲家史蒂芬·巴伯（Stephen Barber）处理了那次巡演乐队的弦乐声部编曲，我邀请他来负责下一张专辑所有的编曲。参与北美那几场演出的弦乐手们跟巴伯一样来自得克萨斯州的奥斯汀，所以巴伯可以在我们下一回进录音室之前先跟他们一起处理好下一批歌曲，解决掉所有疑难杂症。我没忘记要针对那些在我眼中只不过是谎言与丑恶的现象，提出另一种选项，所以这组歌曲比我几年前灌录的歌曲更加丰富。从某种角度来说，我先前持续聆听、也深深被打动的歌剧咏叹调发挥了指引作用。我意识到自己想要的是某种绝美浓烈、坦然大胆的东西，所以我翻唱了几曲，借以表达我的论点。我没有用传统的歌剧唱腔去唱，我希望人们能听懂这些过去的流行歌曲原型。那时人们工作或娱乐时都会哼唱这些朗朗上口的咏叹调，所有人都懂它们的意思。我的歌曲之中最有抗议

"If we go into Iraq unilaterally, or without the full weight of international organizations behind us, if we go in with a very sparse number of allies...we're liable to supercharge recruiting for Al-Qaeda."
—Wesley Clark, former NATO Supreme Commander

UN inspectors have destroyed more Iraqi weapons than all the bombs used in the '91 Gulf War — without the loss of a single life.

WAR ON IRAQ IS WRONG AND WE KNOW IT

DON'T LET BUSH, CHENEY, AND RUMSFELD DROWN OUT THE VOICES OF REASON!

DISARM IRAQ WITH TOUGH INSPECTIONS

Musicians United to Win Without War
www.moveon.org/musiciansunited

Autechre
Eric Benet
T-Bone Burnett
Busta Rhymes
David Byrne
Capone & Noreaga
Rosanne Cash
George Clinton
Sheryl Crow
Ani DiFranco
Steve Earle
Missy Elliott
Brian Eno
Fat Joe
Fugazi
Emmylou Harris
Natalie Imbruglia
Jay-Z
Donnell Jones
K-Ci & Jo Jo
Angélique Kidjo
Kronos Quartet
Massive Attack
Dave Matthews
Natalie Merchant
Mobb Deep
Nas
Outkast
Pharoahe Monch
Lou Reed
REM
Raphael Saadiq
Ryuichi Sakamoto
Russell Simmons
Sonic Youth
David Sylvian
Tweet
Suzanne Vega
Caetano Veloso
Wilco
Lucinda Williams
Zap Mama

☐ **YES! I want to help stop the rush to war with Iraq.**
Your contribution will be used to fund additional efforts to get the word out and to help avert a war.

Name ______________________

Address ______________________

City/State/Zip ______________ E-mail ______________

Make checks payable to MoveOn.org
Mail to MoveOn.org, 336 Bon Air Center #354, Greenbrae, CA 94904

"War is not the answer."
—Marvin Gaye

K

色彩的是翻唱小羊排乐队（Lambchop）的一首歌，那首歌的歌词来自几千年前的埃及诗篇，是人们对暴力与孤立的控诉。如今这世界并没有多大改变。

我在家里录制那些歌曲的试听带，如今我已经越来越习惯另一种再度改变我创作与录音的科技。录制试听带不再需要庞大的机器。即使在家里，你都能运用音乐软件和简单器材把声音录进你的笔记本或台式计算机里。

去年我得到一个启示。英国 DJ 团体特快列车二号乐队（X-Press-2）邀请我帮他们写一首歌，并且用他们的背景音乐唱一首歌。我原本就很欣赏他们的作品，所以答应试试看。他们寄来一条音轨，我储存到电脑里（黑色麦金塔 G3），花了一点时间摸熟软件与音讯联结，等我一弄懂，立刻在笔记里录制人声，寄回去给他们。他们再对我人声背后的音乐略做修改。一开始他们寄来的音乐听起来颇有传声头像的味道（我猜这是他们找我的原因），如今还是同样的歌、同样的节拍、同样的调子，却是精简的家庭录音。那首歌《懒》（*Lazy*）一开始在英国的 DJ 圈发行，之后慢慢大受欢迎（在英国和美国以外的地区，夜店歌曲有机会跨界，变成了电台热播曲）。我很开心，而且没有人抗议那首歌的歌声听起来像是用笔记本电脑记录的。家庭录音悄悄地通过了试金石的考验，如今我知道，除非我跟规模不小的乐队合作，或跟弦乐与现场鼓组搭配，否则我不需要使用真正的录音室。

多年来，我灌录新歌的试听带都在家里进行，不只如此，如今各种人声、乐器和电子声响也都能在家中录制。这些通常用来作为基本架构，将来可以到“真正的”录音室灌录额外的乐声。这并不代表录音室即将走入历史，毕竟有不少音乐人仍然只使用录音室。只是，大多数新人会采取我的方式：比过去的乐队更少进录音室，而且只在有需要时才去。大型录音室的时代已经过去了，纽约大部分大规模录音室也关门歇业了（不过，却有一种奇特的逆转现象：仅存的少数几家档期满满）。偶尔我在工作上还是需要使用配备齐全的录音室，不过，我们越来越常在家里处理初步作业，借此缩减开支。我们还是需要录音室，万一它们全部消失，麻烦可就大了，但我们再也不会受制于录音室的高昂花费，不拘泥于普遍存在的正统录音观念。

这项改变对录音过程产生了不少财务上的冲击。如果不把我最近跟布莱恩·伊诺合作时偶尔飞越大西洋的机票费算在内的话，如今制作唱片的开销变得非常低廉，刚出道的新人自掏腰包就能应付。这意味着，你在安排发行事宜时，没有欠任何人人情，也不会在上谈判桌之前就负债累累。因此，随着旧系统逐步瓦解，家庭录音的轻松便利可让我重新思考如何在音乐界生存这个问题。

悲哀的是，在这个任何人都可以更轻松地制作出自己理想专辑的时代，传统的销售与发行方式却越来越不可行。渐渐地，夹在各式商品、现场演唱门票、授权机会之中，专辑成了赔钱货。过去录音基本上是专业音乐人最重要的事，如今慢慢变成全套事务里的一部分。我不是说如今只剩下少数几个明星还在录音，只是，音乐人生存的方式已经不再完全依赖唱片销售。在过去，某一首歌的各种版本都只是那首歌最知名的版本的附属品，那个时代已经过去了。再过不久，我们一开始或许会以专辑刚出现时的模样去看待它，视之为创作的固定版本，却不会再认定那是那些音乐仅有的——甚至首要的模式。

06

共同创作

网络音乐杂志《音叉》(*Pitchfork*)曾经刊登过一篇文章，说我可以为了一包多力多滋玉米片跟任何人合作。[1] 这话并不是赞美，不过，坦白说，它跟事实相距也不是太远。跟他们的影射相反的是，我对合作对象其实还蛮挑剔的，与此同时，我也愿意跟你想象不到的人合作。我愿意承担一败涂地的风险，是因为合作过程中擦出的创意火花很绚烂。我一直以来都是这么做的。

我很早就发现，合作是制造音乐很重要的一环，也有助于激发创意。除非你是单独表演的民族歌手或笔记本电脑上的控音员，现场表演通常必须跟其他乐手合作。一个成功的乐队不可避免地需要相当程度的你推我拉、需要创意上的妥协。虽然乐队里通常有主次之分，多半也预先确定了声部与编排，个别乐手诠释乐曲的习惯往往造就了乐队的独特性。当一支乐队还要兼做歌曲创作或录音时，其个人的表现手法就会更明显。即使我自己写了一首歌，再用吉他弹唱给传声头像或另一组乐手听，他们独有的诠释、能力与合奏技能会让他们演出那首歌时的集体

版本有别于其他任何人的表演。

乐手难免会增添一些作曲者没有想到的东西，所以，最后呈现的歌曲往往跟个别音乐人独自弹奏的东西很不一样。有时候，这个新面向会受限于乐手的能力与敏感度。这种限制未必不好，反倒可以是一种解放。真奇怪，我好像更关注乐队的限制，而不重视某些乐手可能比其他人更擅长弹奏某些音乐这个事实。你会主动去适应特定乐队的限制与特长。作曲者与编曲者能够预期某个乐队在音乐上能不能达到某种水平。时间一久，你会把你乐队成员的诠释习性与表现手法内化，再过一段时间，你会因为你的乐手根本不可能朝某个方向发挥，再也不去写那一类的声部或风格。你配合他们的能力做音乐。你不会试图要河水逆流，或要河水越过山峰，你驾驭它的水流与能量，温和地督促它汇入其他支流。

或许有人会认为，只要有更优秀的乐手、更高级的音乐技能，那么作曲家就更随心所欲、更自在，作品种类也就更广泛。或许有人认为这是好事；然而，传统见解所谓的音乐技能高低是一种假相。受过古典训练的乐手通常掌握不了看似简单的流行或放克旋律；而伟大的摇滚鼓手或许节拍准确，却学不会摇摆。问题不在于某些乐手学不会某些技能，而在于耳朵与大脑会随着经验累积而变敏锐。我们学会去听见（或听不见）某些东西、某些不一样的东西。觉得所有流行音乐都很简单的古典乐手往往听不出流行音乐的细腻处，自然而然也就弹奏不好。简单也是透明，细微的差别便会产生截然不同的效果。当所有东西都清晰可见时，又会显得乏味，这时细节就有了更深奥的意义。

音乐其实没有优劣之分，某种风格的杰出乐手未必比另一种风格的杰出乐手更好或更差。乐手在风格与手法上各有千秋，不应该排出优劣顺序。根据这个道理往下推，所有的乐手只要能找到适合自己的音乐，在风格与手法上找到自己的定位，那么他们每个人都很伟大，都是名家，都是大师。我这么说，不代表我真的这么想，我想表达的只是，这个观点应该也有一点真实性存在。

很多写歌的人采用团队合作方式进行创作，比如约翰·列侬与保罗·麦卡

特尼（Lennon and McCartney）、米克·杰格与凯斯·理查德兹（Jagger and Keith Richards）、伯特·巴卡洛克与霍尔·大卫（Bacharach and David）、杰瑞·雷伯和迈克·斯托勒（Leiber and Stoller）、布莱恩·霍兰与拉蒙多利尔与艾迪·霍兰（Holland-Dozier-Holland）、汤姆·乔宾与维尼修斯·莫拉伊斯（Jobim and De Moraes）、理查德·罗杰斯与奥斯卡·哈姆斯坦（Rodgers and Hammerstein）。其中一人写歌词，另一个人就谱曲。我自己跟别人合作时也采用这种分工方式。不过，分工的界限往往不是很清晰，成员们的想法相互撞击，共同创作歌曲的某一段。在某些创作团队中，成员之间并不是那么平等。创作某一首歌时，某个成员可能扮演起主导者的角色。不过，有这么多这种团队存在，又有那么高的成就，光是这点就别具意义。

团队合作明显的好处就是，你某些不太完善的想法会被纠正。我对《神经杀手》这首歌的想法是逆向操作，想把它写成一首抒情歌，可是，等到团员一齐弹奏时，歌曲变得更有活力，成品很受观众喜爱。人很有可能会受到别人的观点启发。

音乐的团队创作使得著作权的归属比较不明确。听众听到一首由团体创作的歌曲时，有没有可能察觉到他们所听见的痛苦与欢乐不是来自单独一个人，而是来自集体？我们能不能辨别某个歌手其实唱的是团体的作品？能不能听出他其实有多重身份？这样会不会让歌曲里表达的情感带有一种朦胧的诗意，因而更加普遍化？去除一些创作者的个性，会不会让曲子更有亲和力，让歌手更能打动人？

切磋受益

我有很多歌曲都没有创作伙伴。它们会比那些分工合作的作品逊色吗？会比不上那些经过伙伴修改、美化，进而相互之间协调产生的作品吗？我没办法回答这些问题。只是，很多音乐上的合作曾经带我到了我自己不会达到的高度。

对于传声头像来说，即使我个人拿出的是已经写好的歌曲，我们通常还是会

一起诠释、一起领悟、一起表演。我们几个人收藏的唱片大致上都相同，比如说欧杰斯乐队（O'Jays）、小丑乐队、詹姆斯·布朗、洛克西音乐队（Roxy Music）、塞吉·甘斯布（Serge Gainsbourg）以及金·杜比（King Tubby）等。因此，除了受限于各自的弹奏能力之外，共同的音乐品位也成了另一种限制。我们觉得这是好事，尽管我们很希望演奏出全新的声响，但我们表达时引用的是我们喜欢的音乐。传声头像早期的歌曲《我读的书》（*The Book I Read*）中间有个段落在我听来颇有凯西与阳光乐队的味道，我很喜欢凯西与阳光乐队，所以这个相似点对我们而言是好事。可惜别人似乎都听不出来。会不会是我呐喊的唱腔与其他因素掩盖了那些影响与试探？虽然我们把他人的影响加以扭曲、胡乱摆弄，但我们还是能在自己的歌曲里听出一些别人的影子。我们都没有受过正规训练，所以这些潜伏着的别人的音乐就成了我们表达的方式。或许就是因为这样，我们才能跟彼此沟通与合作。

传声头像的传统创作模式沿用了几年，也就是词曲由一个人完成，或一人写词，另一人谱曲。之后，我们发展出一套以集体即兴创作为基础的共同创作系统。有时即兴创作会发生在我们排练的公寓里。《战时生活》这首歌最初的形态是由我提供的乐句发展出的单一和弦即兴曲，那段曲子后来又加入了另一段变成副歌的和弦。有时这些现场创作或即兴演奏一直到我们进了录音室才出现。在这种情况下，创作跟录音就会同步进行。当然，爵士乐手无论现场演奏还是录音，都能用即兴创作流畅地回应彼此。然而，我们加进去的东西非常少。或许是受到了节奏布鲁斯偶像们的启发，我们即兴创作的目标只是让每个人找到一个声部、一段乐句，甚至只是喇叭声般的奇特重音，然后抓住不放，一而再、再而三地反复弹奏。所以，我所谓的即兴创作并不是指迂回曲折的吉他独奏。恰恰相反，我们的目标是在探索与琢磨的过程中“找出”简短的声响组合。这些组合会跟原本已经存在的东西交织在一起，因此，真正属于即兴创作的时间很短暂。只要找到满意的片段，即兴创作就结束了。然后我们会运用那些累积出来的成果塑造出歌曲的结构。

在这个系统里，某个人出于认同对另一个人的回应可能会把整首作品带往截然不同的方向，不论在和声、织体还是节奏上都是如此。有时会出现意想不到的惊喜，可是同样地，也可能会是粗暴无礼的干预，完全罔顾了原有素材的意涵与完整性。吉他手罗伯特·费瑞普（Robert Fripp）为传声头像的歌《我金巴拉》添了一个声部，在原有录音上加了一段他弹奏的和声，使整首歌增加了一倍的长度。一倍呢！起初我们觉得他的做法毁了那首歌，感觉好像有人在刻意耍流氓。不过，后来我们发现，只要少用一点，反而会为我们的非洲流行乐律动增添一抹迷幻的色彩，让整首歌展现出全新的面貌。这种干扰与破坏值得冒险一试吗？那首歌被蹧蹋了，或者它确实需要重新考量，才能展现新鲜又刺激的风貌？在这个过程里你再仔细都不为过。尽管人声旋律与歌词通常还是由我负责撰写，对我们来说，这种方法产生出一些著作权为全体团员共有的音乐。在这个创作过程中，音乐的基底多半是集体创作的成果。

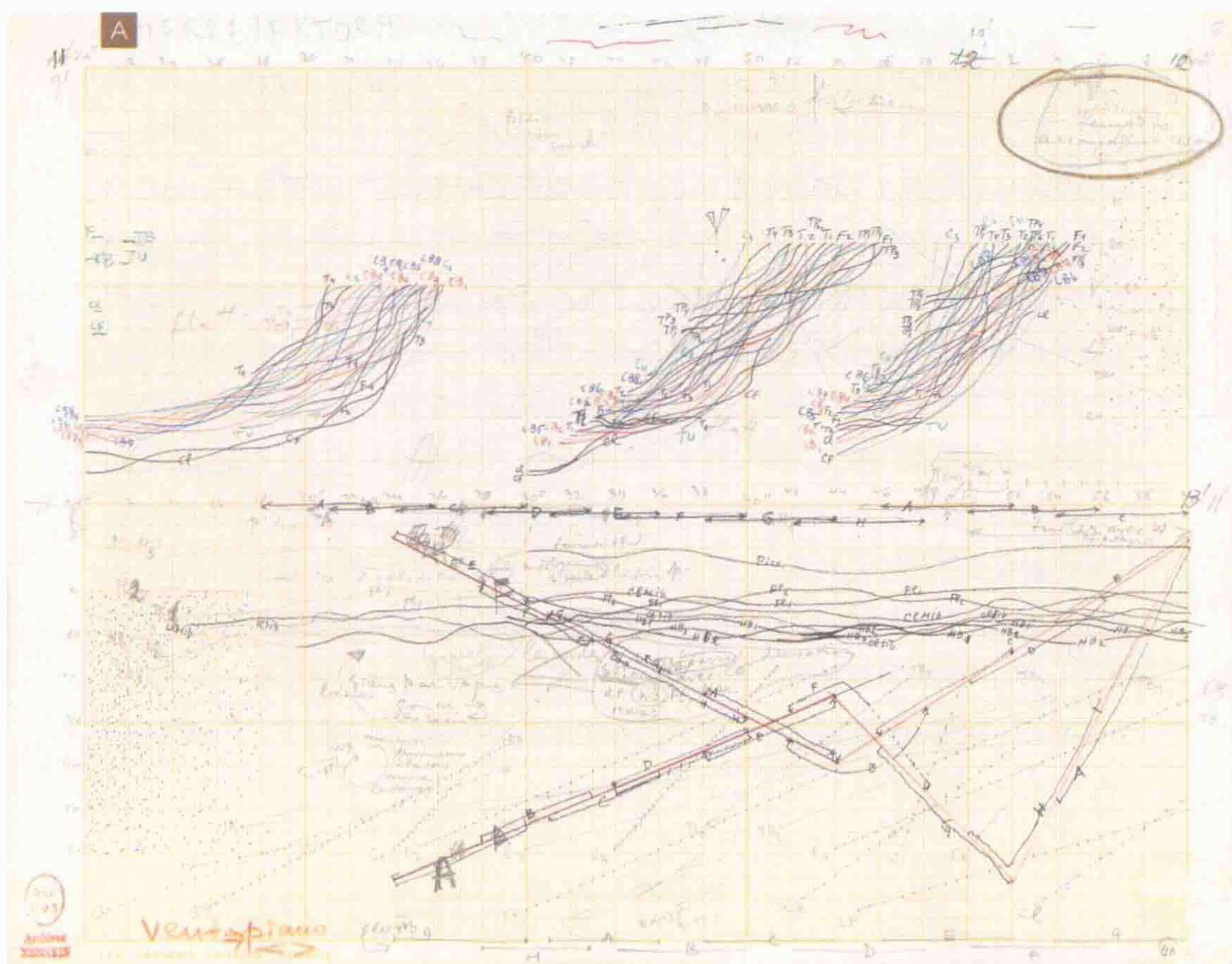
记谱与交流

除了传统记谱法，并没有太多语言可以描述或传递音乐，即便是几乎通行全世界的传统记谱法也牺牲了不少内容。不同的人弹奏同一份乐谱，可能产生截然不同的效果。假使莫扎特能用记谱法记下他希望自己的曲子的每一个面向如何表现出来，那就不需要多重诠释了。当乐手一起弹奏、一起录音时，他们会想出一些词语——有些是真的，有些是自己想出来以表达音乐里的细腻处的。诸如更放克一点、多点连奏、多点孔洞与空间、不那么美、带点尖刺、简单一点、用力推、更慵懒一点等词语。我在描述音乐走向或我想要的感觉时，也用过上面这些词语。有些作曲家会运用隐喻和类比。你可以用食物、性爱、组织或视觉隐喻。我听说琼妮·米切尔（Joni Mitchell）用颜色来描述她想要的弹奏法。更简便的方法就是以别人的唱片为例，就像传声头像的做法一样。所以，诠释书面乐谱——也就是阅读音符，就是一种共同创作。表演者每次弹奏都在重塑那支曲子，某种程度上

也是在重写它。记谱法的含糊与模棱两可允许这种现象存在，这未必是坏事。多亏后人的自由发挥，很多音乐才能流传下来。

有些作曲家为了鼓励这种共同创作，以凸显音乐的诠释面向，把音乐写成图像乐谱。这种做法为他们的作品留下了极为宽阔的诠释空间，也提示并界定了他们作品的体制、形状与织体。下图便是个例子，图中是作曲家伊阿尼斯·泽纳基斯（Iannis Xenakis）的图像法乐谱 [A]。

这种做法并不如表面看上去那么疯狂。这些乐谱并没有指明该弹奏哪些音符，却以上下游走的线条提示音调的高低，并且在视觉上呈现出乐手彼此之间的关系。这类型的乐谱将音乐看成一套组织原则，而非严格的阶级。阶级式的观念往往使得旋律居于各声部的领导地位，这是针对旋律被赋予优势地位提出的另类选项，它注重的是织体、模式与相互关联。



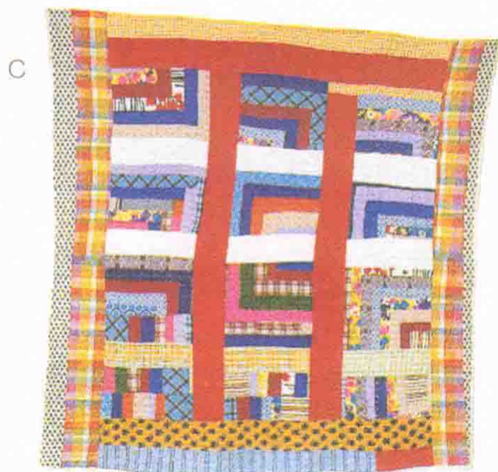
耶鲁大学艺术学教授罗伯特·法里斯·汤普森指出，一旦你开始从这种角度看待事物，很多东西都会变成“乐谱”，即使那些东西从来不用于弹奏音乐。他说，我们可以在很多非洲编织品里察觉到旋律。这些织品里并没有镜像或图案的简单循环，反而是组成部分的重新结合、位置变化、反复与彼此互动，不断以不同方式排列，像基因重组。它们是稀奇古怪的简约派交响曲乐谱。这种音乐隐喻同时也暗示着某种共同创作的存在。每个色彩单元在被单或布匹里都不可或缺，却没有任何单元可以代表整体，不像我们用西方音乐里的主旋律代表一支曲子。西方音乐通常可以用一根手指在钢琴的键上分离出来，至少可以弹出旋律。那下图中的“乐谱”要怎么用那种方式分离出来呢？没有优势的中心思想或主线，并不会让它显得欠缺鲜明特性。它是一个神经系统，是一种个性、一座城市，是互联网。

下面左边是一件非洲纺织品的照片[B]。无怪乎这种图案后来的版本——比如右边那件[C]源于新大陆。里面有音乐间奏、有赋格曲与诗节、有逆转与再现。如果你认为，有一部分的非洲音乐随着人们漂洋过海，在新大陆以视觉方法重建出来，也就是说，这些纺织品是一种记忆辅助工具，你的想法并不疯狂。或许这些东西是一种隐喻，提醒人们音乐可以如何构建，而这项智能也可以运用在生活的其他方面。我并不是要音乐家们坐下来“弹奏”被单，只是，某些组织能力或许可以灵活地保存下来，用这些方法传递下去。

B



C



如果音乐可以被视为组织原则——此处指的是一种把旋律、节奏、织体与和声放在平等位置的原则，那么，我们目光所到之处都有隐喻。所有的自然现象都有“音乐性”。我的意思不是说它们可以发出声音，我只是说它们会把自己组织起来，使图案规则变得很明显。使形式与主题浮现出来，自我表达、反复、变异，然后又隐匿起来。简·雅各布斯[①]所说的日常街道芭蕾舞、户外商场的喧嚣热闹，都是一种音乐。星辰、昆虫、流水、植物的混乱缠绕也是。共同演奏的乐手在彼此之间找到一种共生关系、找到各自声部之间的交流方式，如此一来，这些联结与互动才能创造出一幅声响织品。

这是怎么办到的？我来分享几个非常不一样的例子。

站在巨人肩上

我的专辑《会发生的事都将在今天发生》（*Everything That Happens Will Happen Today*）就是很典型的共同创作。我已经有 25 年没跟布莱恩·伊诺合作了。他家里有一堆音轨，多半是乐器声部，那些音轨很想变成歌曲，不甘于只充当环境音轨或电影配乐，但他对自己做的东西不满意。他把那些东西丢给我其实也没什么损失，反正也只是摆着堆灰尘（虽然我听说有一条音轨给了酷玩乐队［Coldplay］）。所以，除非我做出什么恐怖的东西（我们说好他有权否决），否则会是个双赢局面。

显而易见，现代大多数共同创作都不再以面对面的方式进行，至少我那些合作案例是如此。这是因为数码音乐档案已经可以通过电子邮件或其他网络档案传输格式往返传递。共同创作不再当面进行后，会不会因此失去什么东西？少了脸部表情与肢体语言来传达一些微妙的信号，单纯的沟通误解很有可能会演变成

① Jane Jacobs（1916—2006），美籍作家兼自由撰稿人。她极力反对兴建快速道路，主张邻里的多样性。著有《伟大城市的诞生与衰亡：美国都市街道生活的启发》（*The Death and Life of Great American Cities*）。——译者注

失控状况。还有，双方碰面时才会有的鼓励、引导、激发、敦促等动作——“不如试试这个？”或“那很好，不过如果你换另一种乐器试试呢？”可能不会出现，就算有，也不会是及时的自发性反应。

话虽如此，这种新规则也有很大的益处。容我以乒乓球为例，通过网络传输信息，我们可以等一个晚上或更长时间，再回应对方发过来的球，先筹划一下增加些什么会得到最佳效果，没有必须在现场想出好点子的压力。假使你的合作对象就站在你背后盯着看，你是不会有这么奢侈的喘息空间的。

伊诺从他伦敦的工作室把他音乐构想的立体声混音传给我，我在上面加入了我的人声旋律乃至后来的歌词，丝毫没有更改他的音乐衬底。有时候这会产生怪里怪气的歌词结构。比如《河流》（*The River*）这首歌，伊诺有一段后来变成主歌的音乐反复了不少次，仿佛那首歌卡住了，没办法往前推进。我接受这个挑战，没有把这个特点修正掉，直接撰写歌词。我知道如果能搭配成功，这个出人意料的结构变化可以避免歌曲太容易预测的缺陷。我办到了，歌曲增添了一点张力，因为它延迟了通常会在主歌末端出现的结尾。不过，我也会稍微重组他的音乐结构，好让歌曲更接近传统形式，比如重复某个段落，创造一个空间给第二段主歌，或推选“比较大声”的段落作为副歌，之后我或许会复制那一段副歌，好让它重新出现在歌曲后段。不过，我从来没有对他的音轨进行过度更改，比如曲调的变换，或律动与配器的改变。在我看来，这种远距离合作的不成文规定是，“尽可能不去更改另一个人的东西”。你根据人家给你的东西进行发挥，别把它想象成别的模样。已经有人做出一半的创作决定，你接受这个事实，就能避开无穷无尽的岔路，更别提优柔寡断与担心烦恼。我从来就不必思考音乐的走向，那列火车已经离站，我的任务只是看它要往哪里去。结果，这种创作自由的受限一如往常，变成了极大的幸运。完全的自由既是恩赐，却也是诅咒。对我来说，严格又明确的自由才是非常理想的状况。

我断断续续聆听伊诺的乐器音轨，试着捕捉音乐想诉说的故事。人们可能会猜想伊诺那些音轨应该很缥缈，其实不然，而且我意识到，只要稍加诱导，歌

曲结构就会浮现。“浮现”这个词几乎完美地表达出音乐人与歌曲创作者如何挖掘隐藏在精简音乐果核里的潜力。这也是为什么创作者和音乐家总是说他们对自己酝酿出来的作品只有部分责任。他们宣称，他们创作的歌曲、画作、舞码或文字会“主导”它们自己想变成什么样的东西。可是，当那个对你说话的东西来自另一个人时，有时候更像是一个谜团。它说的语言一定跟你一样吗？它真诚吗？可以换成嘲讽的风格？那个厚重的段落是个噱头吗？或者你应该想办法“修复”一下？对方会希望作品保留那种美丽漂亮的模样，或者加一点沙砾会更好？

一开始我其实不清楚该怎么理解伊诺的音轨。也许我有点担心自己甩不开《我在幽魂丛林的日子》的影子，那张专辑30年来已经积攒了颇有分量的名声。我知道我们不可以做出《我在幽魂丛林的日子2》。音乐历史对创作的影响力不比任何东西少。我对着那些音轨琢磨了将近一年后，终于回复伊诺。我告诉他，那些音乐激发出一种民歌加电子乐加福音诗歌的感受，所以我的歌词与旋律也应该反映出这一点。我问他这个方向可以吗。多年前伊诺爱上了福音诗歌，如同他后来在《会发生的事都将在今天发生》专辑封套说明里所写的：

> 马西欧·伍兹牧师与基督教天幕唱诗班的作品《顺服他的旨意》（*Surrender to His Will*）是第一首真正让我产生共鸣的福音诗歌。我是在遥远的南美广播电台上听到的，当时我在巴哈马首都拿骚的康帕斯·波因特（Compass Point）跟传声头像乐队合作《更多关于建筑与食物的歌曲》专辑。跟他们相处、了解他们在音乐上的兴趣，让我的耳朵接触到在那之前还没真正注意到的音乐类型与风格，包括福音诗歌。所以，这张专辑很适合为这个圆圈收尾。
>
> 录完《更多关于建筑与食物的歌曲》后不久，我到了纽约，身为客居当地的外国人，我很讶异美国人对自己伟大的本土音乐鲜少关注。这种现象甚至有点不酷，仿佛喜欢福音诗歌必然意味着支持它所代表的宗教。然而，感谢伍兹牧师，我开始认为福音诗歌传达的是顺服，而非敬神。

当然，这点很令我着迷，也从此拓展了我的音乐视野。或许基于这个原因，我才会采用容易倾听、容易搭配和声的和弦。我希望音乐能吸引人，能邀请聆听的人走进去。

虽然我对伊诺解说我的思路时语焉不详，但伊诺似乎没什么意见，因此我着手处理第一支曲子。我记得那支曲子他已经有了暂定名称《然后突然之间》（*And Suddenly*）。当时我刚读完当代美国作家戴夫·艾格斯（Dave Eggers）的书《那个什么是什么》（*What Is the What*），书中描述青年瓦伦蒂诺·阿查克·丹的一段虚幻又惊悚的旅程：从苏丹南部被摧毁的村庄老家到美国佐治亚州亚特兰大城，甚至更远。瓦伦蒂诺的故事很让人心痛，却也很美丽、很振奋人心，有时甚至挺有趣味性。我猜我坐在麦克风前时，或许还在受他故事的影响。结果我写出了《一个好日子》（*One Fine Day*）这首歌，我在副歌里加了一些和声，让歌曲听起来更饱满，再把成品用电子邮件传给伊诺。

我们俩都很兴奋：那首歌——其实是整张专辑未来的模样已经完全表现在《一个好日子》里了。我选择的文字确实间接提及《圣经》（那就是我所说的与福音有关的），却不至于太过醒目。我们同意继续做下去。

我发现伊诺传过来的音轨里有几支和声基础比较简单，很像传统的民歌、乡村歌曲，也像还没演变成目前的成熟风格的老派福音诗歌。伊诺的和弦结构在音乐上明显偏向朴素，一点都不像我会选择的东西。我的音乐个性不允许我写一首只有三个和弦的歌，再也不会了，我觉得我应该已经度过那段时期了。然而，既然这种几近天真的坦率源于是别人的想法，我就有了借口，可以把责任推给别人，那就没问题了。这把我推向一个新方向。这当然是好事。

写歌词时面临的挑战其实情感面多于技术面。我该如何回应这些和声“精简”（尽管织体很复杂）的基础音轨，并且避开这些和弦与结构可能让我联想到的那些陈词滥调，写出真诚的语句？我很惊讶，因为浮现在我脑海里的东西往往都充满希望、积极正面，即使某些歌词描述的是爆炸的汽车、战争或其他类似的悲惨

景象。

这些歌曲里也有一些我们过去作品的痕迹—— 一点也不奇怪，但也不乏新意。在那些艰难的时期，这些乐观进取的旋律究竟是从哪里来的？每一天，随着新的歌曲逐一成形，美国副总统切尼、国防部长拉姆斯菲尔德、白宫资深顾问卡尔·罗夫、英国首相布莱尔以及其他所有人的作为，以及他们被媒体报道的那些软弱得令人失望的举止让我错愕连连。当时共和党议员麦凯恩已经投入总统大选，他的幕僚选了阿拉斯加州州长莎拉·佩林跟他搭档竞选，这个提议竟然被慎重考虑，跌破各界眼镜。他们的对手是个黑人，那人写得出激励人心的演讲稿，为我们某些人带来了一点希望。这就是我写那些歌的时代背景。我发现自己对政治环境的反应跟我在先前几张个人专辑里表达的想法类似，希望用人道精神的力量来与犬儒主义及贪婪抗衡。

某些歌词与哀伤的旋律是我对伊诺音乐里某种略微提示到、却深深埋藏的东西所做的回应。我想找到一个让自己不愤世嫉俗的理由，即便身边的一切都让人失望，也想让自己有信心。写歌与唱歌似乎是一种音乐上的自我治愈。

与偶像一起创作

成立于1989年的预防艾滋病组织Red Hot制作了一系列义卖专辑，促成了跨类型音乐人之间的合作。尽管巴西作曲家兼歌手卡耶塔诺·费洛索并非葡萄牙人，1999年Red Hot提议让我跟他在该组织的*Red Hot + Lisbon*专辑里共同创作一曲。我是费洛索的超级粉丝，我们见过几次面，所以我们俩合作这个点子也不算太夸张。当时我正巧在写一首歌，里面采用了他某首歌里的打击乐循环，那只是创作过程的辅助措施，日后会用真正的乐手弹奏的音轨取代。尽管有些作曲家可以根据他们脑海里的曲式写歌，但我发现，如果我正在创作的节奏在歌曲里听得出来，而且有点复杂，或带点摇摆，那么实际上听见那些声音，可以让我酝酿中的人声旋律不至于偏离轨道。我正在用费洛索歌曲里的循环乐句写歌，这意味

着我们其实已经在共同创作，也代表 Red Hot 的邀约可算无巧不成书。

我已经有了结构，那是吉他和弦，灵感来自一些美国标准曲与我从歌曲集上学习的巴西歌曲。这些和弦听起来不算太摇滚。我也有了旋律，歌词却只有短短几个字。我想到的几句歌词是关于一个整天逗留在夜店与迪斯科舞厅的女孩，她从没过过我们所谓的正常生活。有人说她是坏女孩，但我的歌词为她辩护，说无害的感官娱乐并没有错。某些歌词让我想到尼尔·扬（Neil Young），至少它们与旋律贴合的方式让我想到他，但我猜不会有人注意到这点。我把这首歌传给费洛索时，歌曲已经有了雏形，但还没完成。

他传回来的作品里加了一段葡萄牙文歌词，内容描写的是卡门·米兰达（Carmen Miranda），在巴西以外的地方，她在人们心目中是个头上顶着水果、在好莱坞发展的巴西女孩。但米兰达其实是葡萄牙人，不是巴西人，所以我们终于跟里斯本（或至少跟葡萄牙）沾上了一点边。米兰达在巴西原本是个颇受推崇的流行歌手，在演出多部庸俗浮夸的好莱坞电影后，有些人开始贬低她。对那些人而言，她在好莱坞的形象既让他们感到与有荣焉，却也有点犹豫不决，感到费解。再者，她的戏服以及那个巨大的头饰让人联想到非裔巴西文化，因为那些头饰模仿了非洲坎东布雷教的女性的头饰。她模仿的手法不至于让巴西人厌恶，因此她代表的不只是桑巴音乐。那些头饰里暗藏着一些非常深刻的嘲笑，费洛索也在他的歌词里拐弯抹角地提及这一点。所以，我的歌词提的是一个女孩，而他谈的是另一个，两段歌词似乎相辅相成，并行不悖。我很少跟人共同创作歌词，通常我会在音乐与文字之间画下界限，不过，或许由于我们使用的是不同的语言，所以感觉很自然。

从文字入手——别人的文字

2005 年，我跟诺曼·库克（Norman Cook）合作，制作一部迪斯科音乐剧，描写菲律宾前第一夫人伊梅尔达·马科斯的一生。由于剧情以历史人物为轴心，我

采用了很久没有使用的做法：从撰写文字着手。我针对剧中人物与时代做研究时，把值得注意、难以忘怀的段落画下来，然后整合趣闻轶事、演说名句、访谈内容与日常谈话等档案。我把这些材料分门别类，分别划归到可能的某一幕与某个情节，最后再串连成一篇故事。这出戏里面的角色都是真实人物，与故事都有先后顺序，而每一幕及里面的歌曲都得传达一些特别信息，所以优先处理文字有其道理。

动手写歌时，我会把每一场戏所有的笔记，比如伊梅尔达·马科斯与她家人的名言或口头声明排列出来，直接唱唱看，有时搭配我用吉他随手弹奏的和弦，有时搭配库克的律动节奏。我的笔记里搜集了很多伊梅尔达、她丈夫费迪南德与其他人说过的话，都是些独特、充满情感、押头韵、反复强调的真实语句。对歌曲创作者来说，这些东西是上天的恩赐。它们已经是歌词的半成品了！我不可能编造得出这些东西，当然，它们总是能够完整地呈现那些人的想法与感受，至少他们要世人相信他们内心有这些想法与感受。我读到伊梅尔达说她希望自己死后墓碑上刻着“爱在此长眠”（Here Lies Love），几乎像是有人拿着托盘把音乐剧的剧名送到我面前。这句话不只点出了她觉得自己为菲律宾百姓牺牲了一切，奉献了无私的爱，也给我有机会让她回顾自己的生命与成就，附带几句她会用来回应诋毁她的人的机智言语。

别人也用过这类“现成文字”。比如说，彼得·塞勒斯[1]用国会证词创作约翰·亚当斯[2]那出有关罗伯特·奥本海默[3]与原子弹的歌剧《原子博士》（*Doctor Atomic*）的歌词。使用现成的文字材料，似乎让我不必为这出戏里的角色所说的话、所唱的歌承担太多责任，至少我是这么认为的。比如说，我可以使用一些远比我容许自己写的更加深情或更加伤感的歌词。我可以这么做，因为那些是角色

---

① Peter Sellars（1957— ），美国知名艺人兼戏剧导演。——译者注

② John Adams（1947— ），美国当代古典音乐作曲家，为简约主义的代表人物。——译者注

③ Robert Oppenheimer（1904—1967），美国物理学家，参与了第二次世界大战期间美国研究核武器的曼哈顿计划，有“原子弹之父”之称。——译者注

说的话，不是我说的。在《爱在此长眠》这首歌里，伊梅尔达唱道："爱与美最重要。"这是从她说的话里引用来的。如果由我来唱这些歌词，人们会以为我语带讽刺，但是，从角色口中唱出这些词句，感觉很真实。我发现同样的道理也可以运用在音乐上：一些套用来的音乐——迪斯科节拍，或者，在我听来是套用肯尼·罗杰斯（Kenny Rogers）的音乐可以放进戏里，因为剧中角色会用这些东西来表达他们的情感，如果你把他们想象成可以用歌曲表达自我的人的话。谁不想"借用"美国灵魂乐与放克歌手沙龙·琼斯（Sharon Jones）的声音来表达踏进大舞厅时那种让人目瞪口呆的堕落、那种欢畅与自我放弃。最后，在我看来，那些文字感觉似乎比较真实，因为那是某些人真正说过的话，我并没有捏造他们的发言。

这种歌词写作算得上是与"过去"在共同创作吗？虽然这些找来的语录大多由我录音，我重复了其中一部分，还修饰了另一些，好让它们符合节拍与韵脚，但我努力让我的创作呈现出我的隐形"合作对象"的意念。

《爱在此长眠》这个合作案例如同我跟崔拉·莎普一起做的配乐，或这些年来我做的电影配乐的合作对象严格来说并不是别的音乐家，而是剧场形式本身。我完全没有贬低库克的贡献的意思。需要我的音乐来达成特定的戏剧、情感或节奏目标的是那件舞台作品，不是某个人。这种共同创作模式里有些需求与限制，使得它跟单独创作或跟另一位音乐家合作大不相同。

我不清楚舞台、电视与电影的作曲家会不会觉得自己是和导演、媒介与作家共同创作，不过，有时音乐与视觉搭配得天衣无缝，几乎很难想象戏剧或电影少了配乐的模样，反之亦然。某些电影或舞台配乐可以让人立刻回想起整出戏、剧中角色与戏里的各种画面。这种合作方式的限制不在于另一位音乐家或歌曲创作者的品位与癖好，而在于那个篇幅更长的作品本身或角色的需求。

《人民力量：1986年菲律宾革命，见证历史》（*The Philippine Revolution of 1986, An Eyewitness History*）这本书描绘了为期4天的"人民力量革命"。我创作

《爱在此长眠》时，这本书对我帮助非常大。书里记载了军事将领、神职人员与公众人物的证词，也收录了一般老百姓的动人话语，都是那场革命的基本要素。如同2011年埃及人民在解放广场的抗争一样，在菲律宾革命中起决定性作用的正是那些成千上万、每天到场的寻常百姓。他们说的话让我得以通过他们的目光去看待那些事件。平凡中见伟大，他们让那段历史活生生地呈现在我眼前。我曾经到过马尼拉，可以想象出那里的情景，想象出那些人们的房舍与街道，想象他们的日常生活如何与历史事件交汇。人们往往会提及一些环绕在周边、又缓缓汇入持续奔腾的历史洪流里的特定细节。早晨出门慢跑的人看见坦克出现在马路上；出门买杯咖啡，却看见几十万人聚在你家附近的街角。

巧的是，当时我也在读美国当代作家丽贝卡·索尔尼（Rebecca Solnit）的书《建在地狱的天堂》（*A Paradise Built in Hell*）。书中谈到一些伴随灾难或革命而来、几近乌托邦式的社会转变。比方说，旧金山与墨西哥地震、伦敦地铁爆炸案与“9·11恐怖袭击事件”这类重大创伤发生后，人们自动自发又无私地彼此协助，这些事件过后都会出现一段神奇又太过短暂的现象，阶级与社会差异消失了，一种普遍的人道精神凸显出来。这种现象通常只持续几天，但它们对参与者有着深刻又长远的冲击，那些人目睹紧密的门开启一道缝，露出一个更美好的世界，一个令他们永难忘怀的世界。

菲律宾人民力量革命在我看来就像那种现象，我希望能在歌曲与戏剧中捕捉到一点点那种感受。一出我原本以为是悲剧的戏剧，也可能会有个快乐甚至启迪人心的结局，当然不只是因为它描述的是独裁者与他的妻子被推翻，而是因为革命过程中一个民族展现出的人道精神。

我不知道《爱在此长眠》在创作上或票房上会不会是一出成功的舞台剧，可是，有机会写些传达别人感受与想法的歌曲，对我来说是很大的解放，何况，过程比我想象中来得简单。这是照本创作，却没有意图上的模棱两可，因为所有题材的来源——那些人都跟发生的事件一样真实。

浮现式叙述法：让歌词自动浮现

用现成的旋律与节拍填词，就像《会发生的事都将在今天发生》以及其他许多专辑的做法，这是任何用韵文创作的人自然而然就会做的事。譬如，所有饶舌歌手都可以根据节拍即兴创作或填词。我在写《留在光亮中》的歌词时，有人鼓励我把这个通常较为内化的过程突显出来。那是我第一次用这种方式处理整张专辑的歌词。不寻常的是，我发现，解开如何把单字与词句放进现有结构这个谜题后，尽管没有事先安排，却往往神奇地产生一些情感一致、有故事线索的文字。

怎么会这样？在《留在光亮中》或更早的专辑里，我会找些文字套进我或别人预先构思好的旋律片段里。写满一页页不连贯字句之后，我会扫视一遍，看看有没有浮现出任何相互产生共鸣的词组。那些提示某个明确主题的开端词句似乎“很想”冒出头。听起来有点玄乎，竟然说词句“想”冒出头（之前别人也说过），但这是真的。当某些随机收集来的词句开始彼此呼应，或明显在诉说同一件事，它们就是在宣示自己也有生命。一开始歌词或许只是一堆无意义的字句，不过，通常一种最广义的“故事”就诞生了，虽然不是每次都灵。你可以说这叫浮现式叙述法。

不过，有时歌词对音乐而言是危险的附件，它们会把音乐局限住。歌词暗指音乐传达的是文字字面上的含义，如此而已。万一词写得不好，会摧毁音乐里那份愉悦的暧昧不明。那份暧昧不明往往是我们喜爱音乐的理由，它让听者可以在心里量身打造一首适合自己的需求、敏感度与处境的歌曲，歌词会限制这些。有不少音乐非常美妙，但我却听不下去，因为它们被拙劣的歌词“破坏”了，其中有我的、也有别人的。在碧昂丝的歌《无可取代》（*Irreplaceable*）里，她用“分钟”（minute）跟“分钟”押韵，每次我听到这里都会皱起眉头（或许是因为到那个阶段我已经跟着哼唱起来了）。而我自己的歌《航天员》（*Astronaut*）里，我歌词的最后一句是“觉得我是个航天员”。简直是最愚蠢的隐喻。

于是我一开始先根据音乐即兴创作旋律。我的方法是唱些无意义的音节，其

实我什么都没说，口气却是热情得离奇。一旦我想出一段我与合作对象（如果有的话）都喜欢的无字旋律和人声，我会把那些哼哼呀呀的东西当成真正的文字誊写出来。

我会仔细聆听那些无意义的元音与辅音，也会努力去理解那个表达得如此强而有力却不知所云的家伙（我）到底在说些什么。那有点儿像法医做检验。我会尽可能贴近那些无意义的音节。如果某一段胡言乱语的词汇以高音的“欧”作结尾，那么我就抄写下来，等到撰写真正的文字时，就锁定结尾是这个音的字，或尽可能接近这个音。因此，誊写的结果就是一整页真正的文字，但还是毫无头绪，只是听起来很像原本胡乱哼唱的音串。

我会这么做是因为我觉得，“欧”与“啊”和“哔”与“丝”这些声音的区别也是音乐想要表达的情感的一部分。我想忠于自己下意识里那份没有明说的意图。无可否认，这些文字没有故事性，可能也还没有字面上的意义，但那些都在里面，我听得见，也感觉得到。在这个阶段，我的任务就是找出呼应并紧贴音乐的声响与情感特质的文字，而非忽视它们，甚至毁掉它们。

歌曲里的歌词之所以动人，部分原因要归功于它们让人听在耳里与唱在嘴里的那份感受。如果心理上感觉很对，亦即歌手的舌头与听者的镜像神经元跟歌词文字里那美妙的相称性产生共鸣，就无可避免地会凌驾于歌词的字面意义之上，幸好这无伤大雅。假如近来神经科学在镜像神经元上的假设成立，那么我们可以说我们听见或看见别人唱歌时，我们也会感同身受地跟着“唱”，用心灵与触动我们发声组织和横膈膜组织的神经元一起“唱”。根据这种见解，观赏演出或聆听音乐“必然”是一种主动参与。将文字写在纸上当然是歌曲创作的一部分，但检验方式在于歌词唱出来时“感觉”如何。如果声音不够真实，听众有能力分辨出来。

在创作的这个阶段，我尽量不对任何东西预设立场，我永远不会知道某些一开始听起来很愚蠢的东西，最后会不会在即将浮现的歌词情境中变成让整首歌绽

放光彩的元素。因此，不管我写满了多少页，我都会努力关闭内在的筛选机制 D。

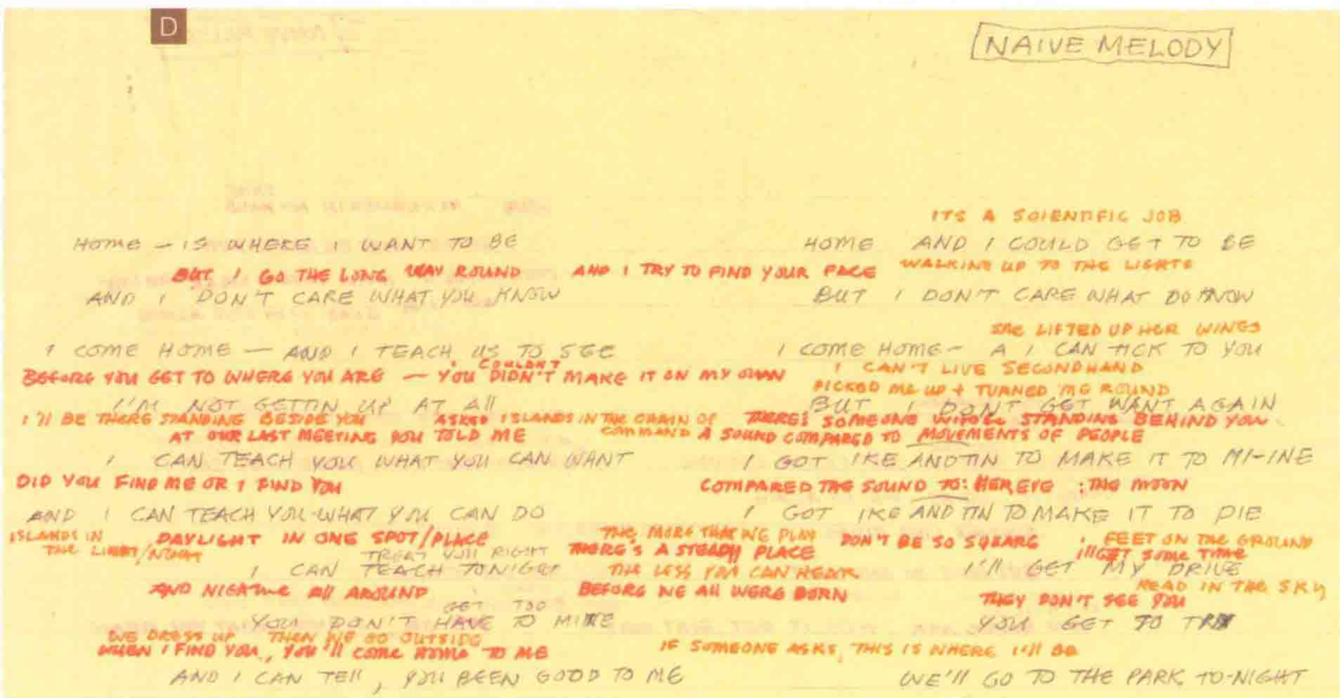
有时候你不能坐在书桌前强迫自己写出东西。我从来没有过创作瓶颈,真的，但思路偶尔会不太顺畅。在那种时候，我会问自己，我的大脑是不是想得太多了，而在这个阶段，我往往最想要、也最需要来自内心深处的惊奇与怪诞。这种时候有些小技巧可以派上用场，譬如说，我会带着一部微型录音机到西区慢跑，脑子里浮现任何符合歌曲节拍的词句，就录下来。偶尔我开车的时候，也可以这么做（有没有哪条交通规则禁止开车写歌），基本上做任何事时都行，开车、慢跑、游泳、做饭、骑自行车，只要能占据一部分意识、转移它，都有效果。

重点在于赋予那些神秘素材浮出意识表层的自由。转移守门人的注意力。有时只要一段主歌，甚至只要一两个词句，就能产生共鸣，也足够了，足以“释放”所有的东西。在那之后，大约只剩下填空的工作，就像传统的猜谜游戏一样。

这种特别的写作方式也可以视为一种共同创作：一种跟自己的共同创作，跟自己的潜意识与集体潜意识（套用一句荣格 ① 说的话）共同创作。如同在梦境里，

---

① Carl Gustav Jung（1875—1961），瑞士心理学家，心理分析学派创始人。他认为人格有三个层面：意识（自我）、个人潜意识（情结）与集体潜意识（原型）。——译者注



自己平时隐藏起来的那一部分，也就是“分身”（doppelgänger），有话要说，想传达某些重要信息。我们创作时，会探索自己的不同面向与性格，会接触我们大脑与心灵的不同部位。然后，等它们各自有所表达之后，我们变换角色，改用有点距离的批判角度看待我们写出来的东西。我们的工作不都在编辑并组织我们的无数自我倾吐出来的东西吗？最后的成品难道不是我们自己的两个或更多个自我彼此合作的结果？我们经常听有创意的人称这个过程为“通灵”，或者有人把自己当成介质，让其他力量通过他们发表谈话。我猜想，那个外在的灵体——神明、外星人、灵感来源其实是自己的一部分，而这种创作其实就是学习如何聆听它、跟它合作。

07

音乐人的发片与生存现状

录音室工作结束、唱片也完成混音与压制之后，歌曲或专辑如何从创作者或表演者手中到达听众手中？这件事有多重要？把劳动成果送到大众面前有多重要？这件事应该跟创作的音乐人有关系吗？如果没人要听，我还会创作音乐吗？如果我是个隐士，像卡通里的大胡子一样住在山顶上，我还会花时间去写歌吗？有很多我非常欣赏的视觉艺术家从来不公开他们的作品，比如亨利·达戈①、戈登·卡特②与詹姆斯·卡索③。他们持续不懈地创作，把作品都收藏起来，等到他们离开人世，或搬出公寓，那些作品才被人发现。我能那么做吗？我为什么要那么做？难道我不想得到外界的肯定、敬重与反馈？话说回来，也许

---

① Henry Darger（1892—1973），终其一生深居简出，在芝加哥担任守门人谋生，死后留下长达 15 000 页的小说手稿，以及数百张搭配描绘手稿内容的画作，被誉为艺术史上最重要的民间艺术家。——译者注

② Gordon Knowles Carter（1902—1991），曾任职于《时代周刊》艺术部门。——译者注

③ James Castle（1899—1977），美国爱达荷州人士，有先天性耳疾，过着封闭的生活，善于就地取材作画。——译者注

我会那么做。事实上，我确实做过，我上中学时就做过不少磁带循环与接合的实验。那些实验作品只有一个朋友听过。可是，只要有一名听众，就不是没有听众。

然而，做音乐本身就是一种报偿。做音乐让人快乐，也是一种有疗效的抒情方式。也许这就是为什么有那么多人勤奋创作音乐，就算没有收入、得不到公众青睐也在所不惜。在爱尔兰与其他地方，业余乐手在酒吧演奏知名乐曲，从没想过要到酒吧以外的世界去发展。不过，他们在自己的家乡受到肯定（或羞辱）。在北美地区，以往家人们会欢聚在客厅的钢琴边，金钱报酬并不是这类“音乐会”的主要考量。坦白说，即便是中学时代随便玩玩磁带录音，我脑海中八成也想象着哪天或许有人能听见我的音乐。也许我期待的不是别人能听见我那些实验性的作品，而是期待这些小小的尝试总有一天能发展成更成熟的表达方式，能够受到别人的认可。难道我下意识里就定下了这么长远的计划？我持续创作很多音乐，通常没有明显目的，不过，我内心深处应该始终相信，在迂回路途上毫无目标地瞎闯，终有一天会得到某种（我认为很值得的）报偿。真不知道哪里来的信心。

公众的认同——无论多么微小、多么短暂，是创作背后的那股动力吗？在此我要假设，我们这些创作音乐（或其他艺术作品）的人之中，大多数确实都梦想着有朝一日有人能听见、看见或读到我们的作品。虽然达戈那些人似乎是例外，但他们或许也梦想过跟别人分享自己的作品。所谓的观众可以是你的家人或街头的陌生人。你不能在酒吧或演唱会表演，不代表你不是音乐家。就连那些认为只要“构思”某件作品就足够了的观念艺术家与音乐家——小野洋子、约翰·凯奇与索尔·勒维特（Sol LeWitt）都创作过只有一连串指南的作品，几乎也都曾记录下自己的做法，拿给同行观看。

很多寻求认同的人其实希望自己不只能向同行与公众展示自己的创作，还能让自己在创作上的努力获得报偿，这其实也是另一种肯定。我们并不奢望名利双收，只要能靠自己的艺术谋生就满足了。所以，假设你想当个专业艺术家，也希望得到报酬——尽管你最希望的是有人能听见你的音乐，你该怎么去做？创作出好的作品才算成功的一半。

我年轻的时候总觉得音乐来到我耳畔的过程简直跟魔术一样。我在听见不知从哪儿冒出来的新乐队或新歌手的歌曲时，整个人会变得异常兴奋。当时的我认为是我自己或朋友“发现”了那些歌曲，根本不知道有所谓的营销存在，至少不知道音乐原来也需要营销。我知道名人会在电视或广播电台为香烟、洗衣液或汽车代言，却不知道好听的音乐原来也是用这种方法营销的。当时我一定是以为世界上有个“同好共和国”或某些志趣相投的人，他们不知怎的总是知道别人都在风靡哪些酷玩意儿。

如今大家都知道音乐也需要营销了。有时我们仍然以为自己神奇地“发现”了某个作品，不过，我们隐隐约约知道有人费了一点儿心思让我们注意到那个艺术家或音乐人。我初次注意到背后这股运作力量时，有种幻灭的感觉。发现自己非常喜欢的东西原来是别人卖给我的，觉得自由意志被人剥夺了。我开始质疑自己的好恶里究竟包含多少自由意志或个人选择，它们会不会都是别人刻意操纵的结果？如果我们能做一点思维训练，把这个务实的认知跟我们对音乐的欣赏区分开来，那么，得知音乐背后的营销手法或许并不会降低我们的热情。

我跟朋友如今更清楚地意识到自己的喜好会经常改变，知道某些音乐人会变得无足轻重，而某些人似乎总能领先潮流。我们知道自己的心情有起有落，没有什么事是绝对的。不过，有那么一段时间，音乐产业有点像个乌托邦世界。

身为音乐爱好者与旁观者，我们看见猫王开着金色凯迪拉克，也看见斯汀（Sting）在法国城堡里录音、看见洛杉矶 Capitol 唱片公司那栋 45 转唱片造型的大楼。我们也听闻过挥霍无度的生活：嗑药狂欢、把电视机从酒店阳台上往下砸、刺绣镶钻西装与彩绘劳斯莱斯。我们也听说过布鲁斯·斯普林斯汀（Bruce Springsteen）在录音室里埋头苦干一年多，才做出《生而奋斗》（*Born to Run*），而迪·安格罗（D'Angelo）出入 Electric Lady 录音室 4 年时间，才做出《巫毒》（*Voodoo*）专辑。实用主义似乎不列入考量，音乐世界注重的是其他东西。对大多数音乐人而言，过去那种挥金如土、那种长时间窝在昂贵录音室录音的情况似乎不复存在，主要是基于预算考量。当年的音乐界似乎既绚丽又奢华，只要想到

那份光环与那种生活模式，宣传与发行的务实性似乎已经不是重点了。但那些都是过去的事了。

如今敢于炫耀奢华生活的似乎是嘻哈乐手，他们几乎不做大规模巡演，所以，如果那些高档水晶香槟、音乐录像、钻石牙套与金表链是用专辑收入换来的话，那么或许有人在买他们的专辑吧。或者他们的唱片公司觉得预支买这些东西的钱是明智的长期投资。那些音乐人之中有不少人精明地涉足香水、餐厅、鞋子与服装行业，假使唱片销量下滑、CD 带来的收入越来越少，至少还有其他途径可以确保他们的知名度与收入，比如拥有自己的香水品牌等。

多年以来，我也投入越来越多的时间去从事音乐以外的工作，比方说书籍（像这本）、电影与 DVD 等。这些工作创造的收入都远不及香水事业，至少我是这么认为，我在那方面实在是错失了投资良机。对于音乐以外的事业，我的理财原则通常很简单：尽量别赔钱。如果某个生意的收入可以涵盖成本与日常支出，我就可以接受，而一笔生意的资金是不该牵扯到另一笔上的。只是，这种理想状态不容易维持。对我而言，多元化经营只是为了拓展创作领域。多元化不是基于生意考量，它只是维持兴趣与敏锐度的方式。虽然我不希望自己的创作方向被利润与营销左右——这种动机终将导致失败，我也不会天真地轻视预算与经营。

有一句俗语常用来提醒那些左手进右手出的人：不打理自己事业的音乐人很快就没有事业可打理。几十年前，我把这句话谨记在心，跟唱片公司签约之前，先读些类似《音乐这一行》（*This Business of Music*）的书。我有限的研究成果其实增长不了多少智慧，而受委托来保护我们这个新乐队的律师也并没有帮助我们签下公平的合约。虽然我们出道初期的唱片合约条件不算太好，不过，在那种情况下也算不错了。至少我们没有做出任何导致悲惨后果的决定。接下来的时间，我们每一次都会学到一点东西，也慢慢修正了路线。我对自己做过的某些生意上的决定深感懊悔，尽管当时并没有人强迫我。那时总有人告诉我，以当时的情况，那是最好的了。这句话经常被拿来掩饰剥削行为，所幸我损失不大。多年来，我已经渐渐改善了我的合约状况，也能避免犯下同样的错误，保护自己的权益。我

跟大公司或小公司都合作过，我甚至曾经拥有自己的唱片公司。

我那家唱片公司 Luaka Bop 还在，但我已经不参与经营。我们发行第一张唱片是在 1990 年。我记得 2000 年初公司还有些利润，虽然经营唱片公司很有趣，而我们发行的音乐也很鼓舞人心，但多半时间那家公司对我而言都是时间与金钱上的耗费。

我也曾试过不跟任何唱片公司合作。跟布莱恩·伊诺合作的那张《会发生的事都将在今天发生》虽然有很多公司参与了实体 CD 的营销，但那张却是以个人名义发行的。跟流线胖小子合作的双 CD《爱在此长眠》是在华纳音乐集团的子公司 Nonesuch 发行的。我也曾经通过类似 Thrill Jockey 这样的独立厂牌公司发行专辑，也曾经制作过混音 CD 和舞蹈配乐，在演唱会入口处发售。几乎所有类型的音乐发行方式我都尝试过。

近来我每隔几年巡演一次，我不再认为巡演是 CD 销售环节中的头号赔本生意。过去人们都把巡演看成一种营销方式，借着媒体的报道与观众群的建立来增加唱片销售量。巡演确实有这种功能，但它本身也可以是收入与创意发挥的来源。过去我们常会听到这样的谎言：不用担心巡演活动赔钱，因为你可以靠唱片销售赚回来。如今这句话未必适用于所有人。对音乐人而言，表演带来身心上的满足，因此金钱并非唯一诱因。然而，那意味着音乐人很容易受引诱去做廉价演出。音乐工作是很好的职业，但那并不代表你需要为它搞得穷困潦倒。

我赚过钱，也被剥削过（我也签过很苛刻的合约）。我曾经享有过创作自由，也曾经面临着做出畅销专辑的压力。我曾经碰到过疯狂艺人耍大牌，也看过杰出音乐人的优质专辑完全被忽视。我爱音乐，而且永远不会改变。音乐拯救了我的人生，我知道有资格说这种话的不止我一个。如果你认为在音乐圈所谓的成功取决于唱片销售量、房子面积大小或银行存款多少，那么我不是你要找的人。我更感兴趣的是，一个人要如何在音乐路上走一辈子。这办得到吗？如果可以，该怎么做？

然而，如今所谓的音乐产业跟当初我签第一张合同之前所做的研究已经大不相同。事实上，音乐产业几乎已经不再制作音乐了。从某个时期开始，音乐产业已经变成以商品销售——比如塑料盒里的黑胶唱片、磁带、CD 为主的行业，而这种行业很快也会走到尽头。淘儿唱片行（Tower Records）在 2006 年画下句点；法国维京影音（Virgin Megastores）2009 年关门大吉；美国大型连锁书店博德斯（Borders）在 2011 年 2 月宣告破产；英国的 HMV 唱片连锁店 2012 年关掉许多分店。这些店不会东山再起，这并不是“衰退”。少数几家幸存的独立商店拥有专业知识丰富的店员，那些人都喜爱音乐，喜欢他们销售的那些专辑的创作者。不久前我路过纳什维尔市一家唱片店，店员挑选的专辑很值得参考，下午还有乐队演出，观众可以喝点啤酒。我买了几张唱片。不过，就连那些店也得售出很多商品才能支付租金。所以，天知道这么好的商店还能存活多久。

大环境的改变对音乐未必是坏事，对音乐人来说也未必不好。如今音乐人有太多渠道可以找到观众，而那正是我们最渴望的事。从这本书的角度来看，音乐是我们的目的。我们也都看到了，传播音乐的装置日新月异。现阶段有太多途径可以让观众注意到你，这些途径在我最初闯进音乐界时几乎都不存在。虽然目前的大环境充斥着各种新的可能性，音乐产业本身的资金却已经不再雄厚，所以你得学会步步为营。

伦尼·瓦隆克（Lenny Waronker）曾经跟莫·奥斯廷（Mo Ostin）共同经营华纳兄弟唱片公司，最近我在电话上跟他聊天，聊起我与华纳签约时公司的经营理念。

> 当时音乐产业利润不高，都是企业家在经营，推出的专辑多半根据他们自己的喜好来决定。大西洋唱片公司（Atlantic Records）的创办人艾哈迈德·艾特根（Ahmet Ertegun）就是例子，擅长爵士乐的 Verve 唱片创办人诺曼·葛兰兹（Norman Granz）也是。他们以出品反映他们品位的唱片为荣。我们华纳公司有自己的经营理念。1960 年末到 1970 年初，我们看得出来优秀的歌曲创作者会日益精进，你感觉得到他们在成

长。他们第一次可能没掌握诀窍，到了下一张专辑，或许就会展露才华。所以我们尽量签下那些最有才华、最有美感的音乐人。我们后来发现，唱片公司的重点应该放在旗下艺人，而不是发行的专辑上。有时找对了方向、合观众口味，那也会是一张好专辑。这是一种赌注，有时你可以拿质量当赌注。那个时代只要是艺术，怎么样都行。我们签过成不了名、却能创作优质专辑的音乐人。后来我们发现，这些人会吸引其他音乐人（包括相当知名的音乐人）投入我们旗下。当时我们公司有兰迪·纽曼（Randy Newman）、雷·库德（Ry Cooder）、范·戴克·帕克斯（Van Dyke Parks）和范·莫里森（Van Morrison），其他艺人会冲着这些人加入华纳。

我记得 Sire 唱片公司的创办人西摩尔·斯坦（Seymour Stein）曾说过，他之所以能签下麦当娜，是因为当时传声头像在他们公司旗下。大型唱片公司的辉煌岁月已经成了过往云烟，但一些小品牌公司尽管财务与经营状况不尽相同，还秉持了一部分这种理念。

哇！图 7-1 看起来真有点吓人。你看看 CD 在销售高峰期赚了多少钱？难怪质量参差不齐。这张图表透露出唱片公司面临着危机。

电台司令乐队（Radiohead）不久前离开百代唱片公司（EMI），于 2007 年在网络上发行他们独立后的首张专辑《彩虹里》（*In Rainbows*）；麦当娜也甩掉华纳兄弟公司，跟演唱会经纪公司现场国度（Live Nation）签约。这些现象都意味着我所认知的音乐产业已经步入尾声。事实上，这只是两个简单的例子，说明了音乐人越来越有能力脱离传统唱片公司而独立运营。在这个时代，音乐这行并没有固定的经营手法。事实上，据我分析总共有 6 种模式，我会在本章里一一详述。同时，不同模式之间也可以搭配或混合，我只是提供一些选项。

多元的经营选项对音乐人而言有益无害，可以提供给我们更多赢利之道。对观众也有好处，因为他们有机会听到更多——也更有趣的音乐。

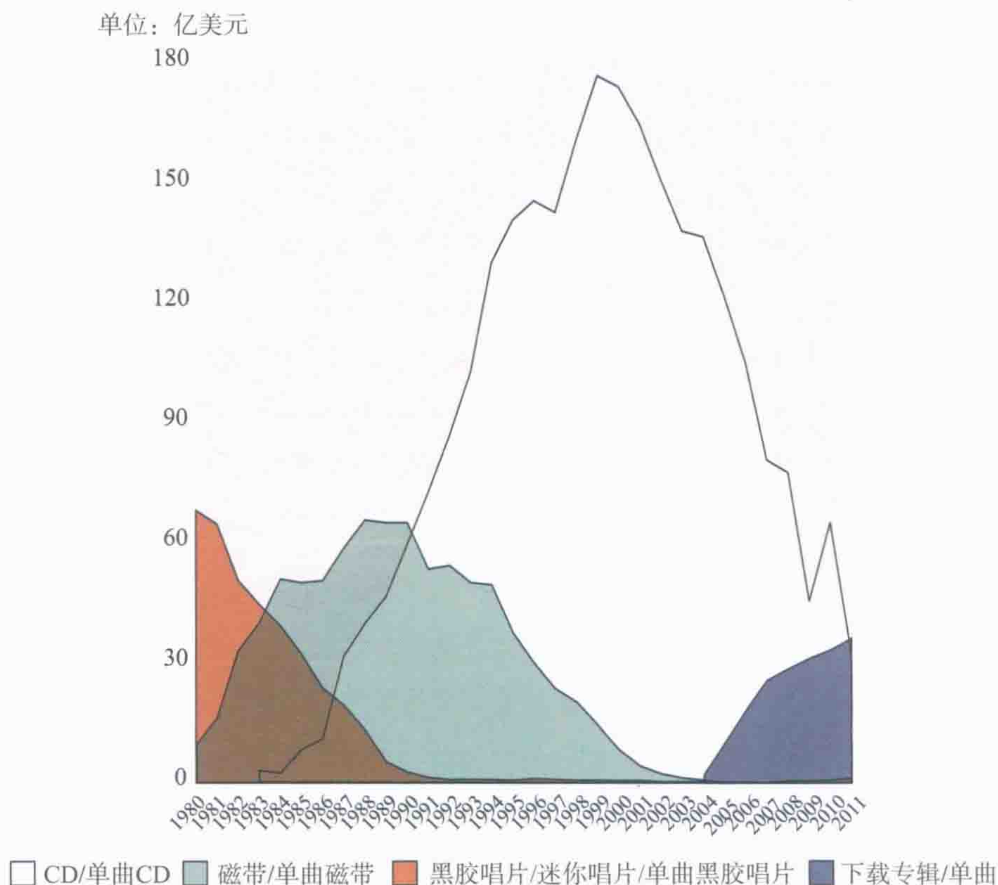


图 7-1　1980—2010 年销售总额

音乐是什么

首先，来个名词解释。我们在这里谈的究竟是什么？大家买的、卖的又是什么东西？在过去，音乐是你听见、体验到的东西，它既是听觉活动，也是社会活动。我在前面的章节里谈过，录音技术问世之前，音乐与它的社会场景不可分割。音乐几乎都跟特定的社会功能相结合，为众人所共有，服务于大众。你不能把它带回家、不能复制、不能把它当成商品来贩售（除非是乐谱，但乐谱并不是音乐）。

你甚至无法再听见它。音乐是单一体验，是某种与特定时间、特定地点相连的东西。它是生命的时间轴上不可分割的一部分，不是存在于外界的一组“事物”。你可以花钱听音乐，譬如去音乐会或聘请乐手来演奏，但时过境迁后，那只是一场回忆。或者，如同许多人的做法，你可以自己——或跟家人朋友一起弹奏音乐。

到了 20 世纪，科技改变了这一切。音乐（或它的录制品）被视为一种商品，一种可以购买、贩售、交换，也可以在任何情境下无限制重复播放的物品。想听音乐不一定要去音乐会，也不再需要自己弹奏。别人包办了这些事，这当然带来极大便利。我们绝大多数人都成长在一个视录音为理所当然的年代。我们也会在其他的场景下听音乐，但我们听的音乐之中，至少有半数是预先录制的，或在电台播放的，而电台播放的很多音乐也是预录的。

随着唱片公司的蓬勃发展，歌手与创作者除了演唱会收入之外，还有专辑销售带来的额外利润。这一定很令人振奋。早期虽然有不少小规模唱片公司，但音乐产业很快被少数几家大公司垄断。这些公司签下艺人（我们大家至少还受封“艺人”这个头衔），支付专辑制作费用、大肆宣传（有时候）。接下来，这些公司会把专辑送进所有销售单曲唱片或黑胶唱片的地方，也会安排在广播节目中播出。预先投下这些资金不无风险，因此，多数传统唱片公司保留了大部分利润，只付给旗下艺人专辑销售的一小部分收益。歌曲创作者（如果另有其人）也得到一些报酬，就跟过去数十年来作曲家靠乐谱获利一样。

这些改变把音乐的功能与用途全打乱了，把音乐从我们参与的事物变成我们消费的商品。但我们的直觉依然不受影响：我当音乐消费者的时间很长，成天塞着蓝牙耳机听录制音乐，但我还是会出门去挤在人群里当个观众。我也会自己一个人哼哼唱唱，还有，没错，我也表演、弹奏乐器（偶尔表现不佳）。

我们总希望把音乐当成我们社会生活的一部分。即使音响效果不好，我们还是会去演唱会或酒吧欣赏音乐。我们把音乐当成社会货币，在彼此之间（或通过网络）流通。我们打造“圣殿”，只有“志同道合”的人才能聆听我们这一类的

音乐（歌剧院、朋克乐酒吧、交响乐演奏厅）。我们想知道我们最喜爱的偶像的一切，比如他们的感情生活、服装品位和政治理念。音乐里的某种特质促使我们去投入它周遭的情境，去关注随它而来的那片塑料以外的事。我们竟会被这种艺术形态深深打动，肯定是我们的基因在作祟。音乐能在大脑里很多区块产生共鸣，所以我们没办法将它视为独立的事物。音乐记录了当时什么人陪伴你、那时你多大年纪、当天又发生了什么事。想把这么多变、这么庞大的物体缩小、打包，根本是白费力气，却有很多人想这么做。

唱片公司都做些什么

或者，更精确点，传统上唱片公司都做些什么？如同我早先的概述，唱片公司不但有资金可以进行录音与宣传，比起银行，他们应该也拥有更多技能、专长与人脉，也有途径取得最新技术。银行永远不会贷款给背着吉他的小伙子。在银行看来，那小伙子没有抵押物。一般观念认为，唱片公司的艺人经纪部门都有两只聪敏的耳朵，而且，如同伦尼·瓦隆克所说，他们能嗅得出这些小伙子和他们创作的歌曲能够——只是也许，大受欢迎，能帮唱片公司赚进大把钞票。到了20世纪80年代，这些拥有好耳力的人开始销声匿迹。多数大型唱片公司开始跟同行合并，甚至与非音乐公司结盟。当时我所属的华纳兄弟公司被经营出版事业的时代公司合并。（说不定往后我们的音乐都可以在《时代周刊》上得到好评！）之后，情况更加扑朔迷离，因为整合后的那家公司又跟美国在线（AOL）合并。新的股东与董事会很快就要求公司提交季度报表，唱片公司面临必须频繁推出畅销专辑的压力。那些发掘并培育新秀的“耳朵”通常领着丰厚的薪水，公司为了消弭合并过程中产生的负债，只得辞退这些人。接着，过去拥有或负责经营唱片公司的那些人也领取优渥的遣散费走人。另一批没有跟艺人接触过的人以为他们只要更坚定、更有效率，就能做得跟过去那些人一样好或更好。可惜，这些人多半没有好表现。那些存活下来的小厂牌依然仰赖他们对音乐的热爱与他们的基本

直觉，由于他们确实投注了不少心力，偶尔也会签到高手。他们能辨识出动人的音乐，只是欠缺大公司的财务资源与营销能力。把自己的心、耳朵与喜爱变成现金谈何容易。

以下是传统上唱片公司做的事：

- 赞助录音时段
- 生产商品
- 发行商品
- 营销商品
- 预支各项开销所需的金钱（巡回演唱、录像、宣传活动、发型与化妆）
- 提供艺人职业生涯与专辑上的意见与指引（这些应当是经纪人的责任，但唱片公司也做）
- 处理上述所有事项的账目，再将一部分剩余款项拨给艺人

这是 20 世纪发展出来的音乐商品——这里指的是收录音乐的黑胶唱片、磁带或光盘的营销模式。你能想象有哪个行业绝大多数的投资最后都赔钱了吗？崩盘前的唱片行业就是如此，靠少数几桩大为成功的案例来补贴许多算不上失败的案例。因此，实际上，罗伯特·帕尔默（Robert Palmer）的专辑销售所得补偿了棒客乐队（The Pogues）的专辑，而麦当娜的收入资助了兰迪·纽曼那些别具特色的专辑。这套公司内的艺术赞助系统尽管古怪，却也撑了一段时间，直到公司的基础开始崩塌。2000 年以来，各种势力结合起来，联手贬低唱片公司提供给艺人的服务的价值。过去唱片公司为艺人提供的服务已经不再列入如今签约时的考量。以下是其中几项改变：

改变一：录音费用趋近于零。多年前，大多数音乐人根本没有录音室时段、技术费用、混音与母版制作等开销所需的 15 000 美元（最低额度）。这笔钱也是制作一张专辑所需的基本资金。如今你用平时查看电子邮件的笔记本电脑就可以制作出一张专辑。

我还是经常利用录音室，但我也领悟到，进录音室已经没有绝对必要。我用来灌录《懒》这首歌（跟特快列车二号乐队合作的曲子）里的人声所使用到的笔记本电脑和器材大约几千美元，尽管那部笔记本电脑已经退休了，它也灌录过其他歌曲。那次录音派上用场的麦克风、扬声器等器材都还在使用。所以，“草创”时期投下的资金几年内很快就能回本。

但如果你想收录大型乐队的声音，而且唱歌的不止你一个人呢？有一家叫 ArtistShare 的公司，负责人叫布莱恩·卡米里奥（Brian Camelio），他们提供一种新的方式来赞助需要资金的录音活动。我是因为爵士作曲家玛丽亚·施耐德（Maria Schneider）获得格莱美奖才注意到这家公司的，因为那张获奖专辑就是由这家公司发行的（这又戳破一个谎言：半自筹资金的专辑都是不值一提的虚荣作品）。施耐德邀请了一支中等规模的管弦乐队，有点像几十年前吉尔·艾文斯（Gil Evans）的做法。跟这样的乐队练习与录音所需的费用很可观，远远超出爵士乐手可筹集的金额，因为他们的公司多半并不期待漂亮的销售成绩，相对地也会缩减投资在爵士乐手身上的金额。卡米里奥为了解决这个问题，发起一项粉丝赞助专辑活动。施耐德的粉丝在专辑制作之前先把钱交给 ArtistShare，当然，这是基于对乐手的信心，并非每个人都适用。等专辑出炉后，只赞助少许金额的粉丝可以拿到一张 CD，而赞助大笔金额的人可以拿到附上致谢辞的 CD、演唱会门票与后台通行证等等。Kickstarter 的性质也很类似。这两种都不是传统的投资，因为粉丝并不参与唱片销售额的分配，但这种投资可以协助艺人维持高质量创作与录音。你也可以说这种模式让我们自己的文化得以持续下去。所以，不管什么方式，音乐家只要谨慎小心，总能找出既能录制专辑、又不会债台高筑的方法。

改变二：生产与发片成本趋近于零。过去唱片销售通常有个损益平衡点，预期收益低于损益平衡点的专辑就不值得发行。黑胶唱片与 CD 的销售少不了一些基本的生产、印刷、运送、仓储等成本。销售量必须够大才行，因为成本就是靠销售量填平的。唱片压制与售出数量越多，单张唱片的成本就越低。如果你的黑胶唱片或 CD 只卖出几千张，那么包括录音、压制黑胶唱片（或 CD）、制作封套

以及运送到仓库与唱片店的费用就很难回收，唱片公司免不了要亏钱。这意味着，边缘音乐之所以继续留在边缘，主要是碍于经济与技术因素，跟音乐的质量无关。这同时也表示，一张只卖出几千张的专辑，艺人分配到的单张销售金额比例会比那些销售几百万张的专辑来得少。而销售量高达数百万张时，专辑销售金额中要用来扣除制作成本的比例会趋近于零。销售成绩亮眼的专辑不但单张利润更高，唱片公司和艺人也能从每张唱片分配到更高比例的收入。因此，畅销专辑可以折扣售出，如此一来就会打击小公司的销售额，与此同时，它们的单张利润却仍然比小公司发行的唱片来得高。在这方面，音乐产业跟沃尔玛大卖场没什么两样。

那都是过去式了。如今数码发行的成本几乎等于零。如果采用数码方式，发行 100 万张的成本并不比 1 000 张高。嗯，如果同一时间要下载很多音乐文件，或很多信用卡要在线付款，那么你就得选用效能高些的服务器，但已经没有仓储、运输、瑕疵商品退货等开支，也不再需要那些耗损自然资源的压片工厂。提供数码下载的“大型商店”屈指可数（在美国有苹果的 iTunes，亚马逊购物网站与 eMusic），这些商店也会抽取数码销售的部分金额，大约 30%，有些人（包括我）觉得这个比例很不合理。因此，数码发行并非真的零成本。这个比例通常比过去那些唱片行从零售金额收取的比例来得低，不过，有时候到头来对艺人来说都一样。

因此，尽管发行成本已经大幅下降，还是有一些人在征收高额费用。大多数情况下，那些省下来的钱并不如大家预期地进行公平分配。不过，接下来我们会谈到，总会有变通办法。

改变三：艺人不再领取大笔预付款。由于专辑销售金额的一大部分都流向唱片公司，所以唱片公司往往先达到收支平衡，之后艺人才能看见属于他们的收益慢慢入账。在录制专辑之前，唱片公司会根据预估销售额，提前拨一笔预付款给乐队，很多乐队就靠这笔钱撑下去。这笔钱的金额通常由公司艺人经纪部门听过初步试听带或看过新专辑音乐的现场表演后评估而来。只不过，大多数艺人拿到预付款之后，再也看不到任何来自专辑销售的款项，因为他们分配到的获利还得

用来支付录音与营销费用，并偿还唱片公司拨给他们的预付款。于是，艺人只得再写更多歌，好拿到另一张专辑的预付款，就这样靠着一张张专辑、一笔笔预付款熬下去。很多艺人因此自愿背负债务，追着在他们眼前晃动、代表名气的胡萝卜往前跑。音乐的创作与表演带给人极大的满足感，艺人借此得到了唱片公司不需要支付的报偿。艺人们会沉浸在写歌、表演、让自己出名的乐趣之中，但他们也会默默地陷入更沉重的债务之中。大多数艺人累积的债务根本难以清偿，除非他们能够持续创造销售佳绩。名声大噪、却在职业生涯中一度破产的艺人名单列出来很惊人——美国女子乐队 TLC、雷蒙斯乐队（Ramones）、泰伦斯·迪奥（Terence Trent D'Arby）、席尔（Seal）、荣·伍德（Ron Wood）、肉块乐队（Meatloaf）、哈默（MC Hammer）、迈克尔·杰克逊（Michael Jackson）、斯莱与斯通乐队（Sly Stone）、唐妮·布莱斯顿（Toni Braxton），这还只是一小部分。其中有些人根本不理财，把钱花在毒品或豪华轿车上，但也有人很无辜，他们只是踏进了一个不利于长久生存的行业。

2011 年，《纽约时报》报道了艺人泰迪·汤普森（Teddy Thompson）面临的财务窘境：

> 汤普森先生已经在音乐界奋斗了 10 年以上（到了 2 月 19 日他就 35 岁了），在美国小有成绩，专辑平均销售量是 21 000 张。汤普森先生灵敏地感受到，在一个人才更替迅速的行业里，他的演艺生涯很有限，星期二 Verve/Forecast 公司即将发行他的第 5 张专辑《贝拉》（*Bella*），如果这次没有突破，他还有多少机会呢？
>
> "我刚出道时的目标是希望能够经常巡回演出，能够维持生计，也就是说，我能够赚到钱来聘请乐手、支付差旅费，最后还能有一点盈余。但现在我离那个目标还很远。"他说，"我刚起步时没有乐队，也没有观众基础，所以我凡事反向操作。结果，我做了 5 张成本高昂的专辑，却没有相当的粉丝量。"[1]

《纽约时报》的另一篇报道中，记者本·西萨里奥（Ben Sisario）写到歌手兼

创作者妮可·阿特金斯（Nicole Atkins）时说：

> 她被哥伦比亚唱片公司相中，公司把她当作乐坛新星全力宣传，不但在《滚石》杂志为她刊登跨页宣传照，还配合第一张专辑《海王星城》（*Neptune City*）的发行，安排她拍了一支美国运通公司的广告。乐评人开始迷上她那略带阴郁的气质、几乎有点超现实的歌曲，以及她那高亢、力度极为饱满的嗓音。然而，专辑却在发行前一刻宣布延期，因为该公司新老板里克·鲁宾（Rick Rubin）要亲自操刀进行混音。等到几个月后专辑正式发行，宣传效果已经化为云烟。根据尼尔森音乐统计（Nielsen SoundScan），《海王星城》的销售成绩只有令人失望的32 000张①。到了2009年，阿特金斯就与她的老东家"仳离"了（套用她自己的说法）。[2]

请别忘记，如果艺人能够获得更高比例的专辑销售利润，那么这里所谓"令人失望"的销售数字其实是没问题的。上述两位艺人我都认识，他们的专辑质量很好，工作也很认真，经常到处巡演。我乐观地预期，随着音乐发行大环境的改变，他们一定能找到靠音乐谋生的方法。

过去10年来形势大幅改变。大型唱片公司缩减开支，也很少再预付大笔款项给艺人。我曾经拿过Nonesuch唱片公司的高额预付款，虽然我可以在制作那张专辑时省下一点录音费用，保留一点余款，但我还是把拿到的钱几乎全数投入制作。那是我的选择，我的收入不算太差，但我不会建议所有人都这么做。

随着唱片公司的预付款与营销预算逐渐减少，艺人自然而然开始寻求其他途径来支付他们的创作、房租和营销费用。

改变四：演出成为收入来源。传统上，唱片公司将艺人的现场演出视为宣传新专辑的方法之一，当成达到目标的手段，而非目标本身。因此，乐队会要求唱片公司拨一笔预付款（所谓的巡演赞助金），通常也能如愿。这笔钱专门用来应付巡回演出的开销：聘请乐手、旅馆房间、租车费、汽油费以及在陌生城市的伙

① 此处的销售数字仅指美国境内。海外销售额事实上可以"拯救"乐队的待遇。——译者注

食费。乐队通常期待巡演能刺激销售量增长，好让他们赚回唱片公司预付的款项，因为这笔钱他们事后必须偿还。有时专辑销售量的确会随着巡演而增加，经过很长时间后，他们的债务可以清偿，可惜通常不会这么顺利。

坦白说，这实在是大错特错，是落伍的做法。首先，表演是一种特殊才能，跟写歌、唱歌或制作专辑大不相同。对于那些有能力表演的人，它可以是很好的谋生方式。有些乐队卖不了多少专辑，但他们优异的表演才能可以让规模可观的表演厅座无虚席，而且他们不需要唱片公司的协助就能办到。

不是所有人都赞同我的看法。我跟独立厂牌 Merge 的经营者麦克·麦考恩（Mac McCaughan）谈过，他觉得乐队通过巡演来“支撑”专辑的销售仍然有必要，他说：

> 最老派的做法还是最好的，那就是巡回演出。巡回演出确实最能提升专辑销售量，真的有成效。Merge 发行的专辑多半只有大学的电台、非商业性电台和公共广播电台 KCRW 愿意播放，那样也很好，只是，等两天后你走到唱片店，差不多已经忘记在节目里听到的东西了。但如果你看过现场演出，它就会停留在你脑海里，那种体验很难忘怀，也很直接，比什么都更容易留在你脑海里。只要你懂得控制预算，巡回演出其实也能赚到钱的。

那么，既然大环境变了这么多，唱片公司到底还有什么存在的必要？

它们在这个新环境里还有一席之地吗？我们能赋予它们新的意义吗？有些公司会存活下来。帮我发行过几张专辑的 Nonesuch 公司在华纳音乐集团旗下的业绩蒸蒸日上，因为他们人员精简，只有 12 名员工，而且始终以才华为重。Nonesuch 的董事长鲍勃·赫维茨（Bob Hurwitz）曾经告诉过我：“像威尔科乐队（Wilco）、菲利浦·葛拉斯和凯蒂莲（k.d. lang）这些艺人在我们公司旗下比他们在那些所谓的大公司时卖出更多专辑，即使经济不景气时也一样。”Nonesuch 近来创造了不少出人意料的佳绩，比如好景社会俱乐部乐队（Buena Vista Social

Club）和黑色琴键乐队（The Black Keys）。赫维茨说，这种成功案例的发生率大约只有 5%。他说，10% 的专辑会比预期好一点，60% 会一如预期，不如预期的则有 25%。在不知道一张专辑需要多少制作与营销成本的情况下，实在很难预知那些“不如预期”的专辑会对公司的财政造成多大伤害。同样，畅销的专辑如果没有耗费高额的录制与营销成本，在财务上才算成功。赫维茨宣称，Nonesuch 尽管名声响亮，但它并不是华纳集团里的花瓶。

发行模式

> 艺人需要唱片公司吗？有些乐队不需要，但有些乐队需要，因为他们不想为我们做的那些事操心，不想去做我们做的那些事，他们只想创作音乐、玩表演、制作专辑和写歌。他们不想去担心一些杂事，例如跟发行公司联络、打电话跟唱片店确认他们到当地巡演时店里还有没有存货等等。
>
> ——麦克·麦考恩

麦克提到的那些业务都被打散了，由一些更廉价的个体户包办，所以有些大型唱片公司消失了。布莱恩·伊诺（目前在帮酷玩乐队制作专辑，也跟 U2 共同创作歌曲）不久前对我说，他最近很热衷 i think music，这是一个结合独立乐队、粉丝与商店的网站。伊诺对传统唱片公司的前景很不看好。“以结构来说，那些公司规模太过庞大。”他说，“而且他们现在只能被动防守。他们唯一的卖点就是，他们可以提供艺人一大笔预付款，这对很多刚起步的年轻乐队还是很有吸引力。但那也是他们仅剩的价值：资金。”

那么艺人在这个变动的大环境中处境如何？

过去只有一种模式，如今我看到了 6 种，从把自己完全交给唱片公司的艺人，到几乎什么都靠自己的艺人都有。在这个范围里还有程度不同的模式，但底下这

些暂时就足够了。不出所料，艺人参与度越高，他们在销售金额这块大饼上分配到的比例就越高。完全靠自己的模式也不是人人可行，重点在于选项变多了（见图 7-2）。



图 7-2　根据艺人掌控程度高低衍生的 6 种发行模式

1. 360° 合同。上图的左端是 360° 合同，或称为权益合同。艺人所有事务都由制作人、宣传人员、营销人员、律师、会计师与经纪人处理。呼！这种模式背后的理念是，艺人之所以家喻户晓、专辑大卖，都是因为有一部超强机器帮你打理一切事务，撑起这片江山。这意味着，在某些案例中，只要是卖出去的 T 恤、香水、演唱会门票，他们都要分一大杯羹，唱片当然也不例外。这种模式里的艺人变成一种品牌，隶属于公司、也由公司操控。理论上，公司也会基于自身利益考量，把眼光放远，因而有呵护艺人职业生命的强烈动机。因为艺人赚到的每一分钱，他们都能从中获利。

比如小野猫乐队（Pussycat Dolls）、科恩乐队（Korn）和罗比·威廉姆斯（Robbie Williams）都签过这种合同，售出他们经手的所有商品的权益。杰斯（Jay-Z）也签过 360° 合同，像他那么机灵的老江湖应该不至于被剥削。这种事确实因人而异，2008 年 U2 跟现场国度签了一纸合同，在商品销售与演唱会方面拿到相当不错的收益比例，但专辑销售却不包括在内。[3] 签这种合同的艺人通常可以先拿一大笔钱，真的很大一笔。只是，天下没有白吃的午餐，我很怀疑艺人在创作上还能保有多少决定权，毕竟事关重大。艺人不能过得太随性、不能不努力宣传自己的商品。唱片公司也不鼓励你做艺术性的实验作品。这是常理，钱财

滚进来，创作决定权就流出去。

麦当娜刚跟现场国度签了一份 360° 合同，据说合同总价为 1.2 亿美元，现场国度——目前主要业务为演唱会的制作与宣传，可以分配给她在演唱会与专辑销售上的利润。媒体报道的合同细节如下：[4]

- 1 750 万美元：这笔钱进麦当娜口袋，只因她是麦当娜。
- 5 000 万 ~6 000 万美元：新唱片的预付款，最多 3 张。如同一般唱片合同，麦当娜交出每张专辑的歌曲之后，才能拿到这笔钱。因此公司也许不必全额支付这笔钱。想达成合同目标、收取这笔预付款，麦当娜必须再录 36 首到 45 首歌，这位“拜金女郎”① 应该没那份兴致。
- 总价值 5 000 万美元的现金与股票，公司取得宣传麦当娜演唱会的权利，也可以授权外界使用她的名字。请注意，现场国度还是得跟麦当娜分享演唱会与授权收益，麦当娜可以拿回 90% 的演唱会门票收入（应该是净收入）以及 50% 的授权金。

对于现场国度，我个人没有兴趣仰人鼻息。这家公司是脱离美国清晰频道通信公司（Clear Channel）而独立的子公司，而清晰频道就是那家让多样化的美国广播电台变得索然无味的集团企业。但麦当娜也不是省油的灯，向来不轻易受人摆布，所以我们等着瞧吧。

我的经纪人大卫·怀特黑德（David Whitehead）说：“有个刚加入百代唱片的新乐队也签了张这种合同，这个乐队没发过专辑，没有知名度，所以完全没有谈判筹码。百代唱片八成在唱片销售和巡回演唱各方面都拿到很高的分配比例。”

当唱片销售不佳、而数码下载的收入弥补不了唱片公司的损失时，你就能明白这种合同的逻辑了。唱片公司（甚至演唱会营销公司）认为，既然偶像歌手 / 品牌它们一手打造出来的，它们理所当然要从任何可能的获利途径捞一笔。这好

① *Material Girl*，麦当娜于 1984 年发行的单曲。——译者注

像很公平，毕竟公司投入了那么庞大的资金。如果我花了几百万美元帮女神卡卡出专辑，制作那些精致的录像、规划周密的营销计划（我并不了解女神卡卡的财务状况，或许是她自掏腰包做专辑），那我肯定会想在她的现场表演和未来的一切获利上沾些好处。

如今所有大厂牌都想跟艺人签360° 合约，问题在于合同是“消极的”还是“积极的”。在消极合同中，唱片公司只拿取授权金的部分收益，并不干涉艺人的其他业务。只要唱片公司定期拿到属于他们的利润，就不会去干涉艺人如何经营自己的演艺事业。

但是，唱片公司通常偏好“积极”合同。比方说，所有大厂牌都有附属的出版部门，于是他们鼓吹出版部门及出版商去接洽歌曲创作者，在唱片合同之外签署另一份合同。如果艺人不同意，想保留出版权，唱片公司只得答应不参与出版收入的分配，如此一来，唱片合同的利润减少（对公司而言），他们会以降低“重制授权”收入的比例为手段，迫使艺人同意跟他们附属的出版商签约。

重制授权是所有唱片合同中的强制条款，授予重新灌录录音物的权利。通常是每首歌9.1美分。如果是5分钟以内的歌曲，创作者（未必是演唱者）可以拿到每首9.1美分。如果创作者也是演唱者，还可以拿到版税。通常歌曲创作者分配的比例可以协商——往往对唱片公司较有利，并以10首歌为限。即使CD上有12首以上的歌曲，唱片公司也只愿意支付10首歌曲的钱。短曲——比如嘻哈唱片里那些戏剧性或喜剧小插曲不包含在内。如果艺人自己写歌，重制权利金的比例就有商量空间，结果很可能会压低到每首歌7.1美分。重制版税是很重要的收入来源，这点我会再说明。

回头再谈积极合同。假设唱片公司拿到一部分的歌曲版权，那么如果那首歌授权给商业广告或别的乐队翻唱，他们就能多一笔额外收入。假使唱片公司没有成功签下附属出版商（积极）的合同，他们会设法拿到一成的版税收入，这么一来，他们也能拿到一部分自己付给歌曲创作者的重制版税。

在这类包罗万象的契约中，巡回演唱当然是很重要的议题。一般来说，巡演属于“消极”参与。唱片公司不会积极宣传演唱会，也不会帮忙筹办，因为工作太过繁杂，他们只收取一部分利润。但也有一些唱片公司想争取更多主控权，直接去跟演唱会营销公司洽谈。360° 合同里的巡演利润分配涵盖极广，从收取净收入的 5%~15%、到净收入的更高比例都有。合同里通常列入了“保护条款”，要达到一定的净收入门槛，唱片公司才会参与。譬如，如果你的巡演赚不到一定数额——比方说你只在酒吧表演，那么唱片公司就不会太感兴趣，也不会想分配你的收入。这种善意的忽略可以在契约里写明，艺人就能得到些许“保障”。

我们可以理解唱片公司不希望被那些“短少”的金钱（意指艺人巡演时产生的债务或亏损）困住，因为那只会让公司付出更多来支撑艺人的巡演。为了让艺人在可以赚进大笔钞票的场地演出，跟艺人签 360° 合同的唱片公司会锁定畅销专辑，就跟电影院的模式一样。如果某一首歌很畅销，巡演场地就会比较大，获利机会也更大，唱片公司就能坐收部分利润。

提供 360° 合同的唱片公司也喜欢签下赞助与代言合同，不管那些赞助与代言是不是与巡演有关。有时这些合同只涵盖唱片公司拿到桌面上讨论的项目，但通常不限于此。同样，公司对这些净收入收取的佣金介于 15% 到 20% 之间。唱片公司会全力支持负责处理这些事项的职员，因为他们认为跟广告商和公司赞助人维持良好关系是未来各种合作机会的关键。不消说，签下这种合约的艺人就会被迫跟这些赞助商与他们贩售的商品联结。音乐作为一种创意表现与音乐作为一种吸引你去购买某种东西的工具之间的界线变得更加模糊。当越来越多艺人签下这种合同，我们就很难分辨自己听的究竟是歌曲还是广告，甚至不清楚两者之间的区别。

2. 标准版权合同。我多年来身为传声头像的一员，多半都签这种合同，即便到了 2004 年我在 Nonesuch 发表的《逆向成长》专辑也是。在这种模式里，唱片公司资助录音，也包办生产、营销、媒体与宣传。艺人分配专辑销售金额的一定比例，而唱片公司在现场表演、T 恤或代言方面没有分配权。

在典型的这种合同之中，唱片公司拥有录音作品的著作权，永远拥有，但那不代表他们拥有“歌曲”。很多人搞不懂其间的差别，因为我们总以为录音作品就等于歌曲。歌曲本身与艺人录制的版本并未画上等号。比方说，那可能是别人的歌曲。那样的话，歌曲的著作权是由那首歌的创作者与出版商共享。这点可以溯及录音技术之前的年代，当时乐谱是“歌曲”的出版版本。录音时代来临以后，乐谱只能带来微薄收入，但歌曲的录音作品——特别是变成畅销金曲的那些却是相当有价值的商品。签这种合同的唱片公司通常会支付录音费用，因而也要求百分之百的著作权，再协商拨一定比例的专辑销售金额分给艺人。

很明显，唱片公司提供的各种服务，外加公司的基本营运开销，占了 CD 售价的一大部分。你——也就是消费者负担了所有的货运、CD 压制、仓储与塑料原料的费用。专辑零售价里只有一小部分用在音乐上。理论上，随着数码发行的普及，基本运营开销摊平之后，那些成本不应该再转嫁到消费者或艺人身上。理论上是这样！

以我这样的歌曲创作者为例，虽然在音乐录像预算、录音费用与巡演开销这类支出回收之前，也能拿到重制版税与出版收入，但绝大部分收入并非来自唱片销售。只是，目前我要把重点放在唱片销售上。因为其他的收入来源——比如巡演与授权给电影或广告的权利金，较难预期——如果我同意把歌曲授权给商业广告，早就赚进一大笔钱了。以下是我以标准发行合同发表一张专辑的收入分析。

传声头像签在华纳公司旗下很多年。2004 年我在华纳所属的精致品牌 Nonesuch 发表了《逆向成长》专辑。我们之所以选择 Nonesuch，部分原因是受到他们旗下兼容并蓄的艺人名单所吸引，比如约翰·亚当斯（John Adams）、黑色琴键乐队、劳里·安德森（Laurie Anderson）、卡耶塔诺·费洛索、威尔科乐队（直到他们离开去设立 dBpm 唱片公司）、好景社会俱乐部乐队与磁场乐队（Magnetic Fields）等。Nonesuch 的音乐品位反映在他们的艺人名单里，就跟过去的华纳唱片和如今的独立厂牌一样，比如英国著名电音厂牌 Warp、英国的 4AD、德国电音独立厂牌 Tomlab、以纽约布鲁克林为根据地的 Daptone 和美国芝加哥的 Thrill

Jockey 等。如果你喜欢那家厂牌的某张专辑，那么你可能也会喜欢他们的其他专辑。

Nonesuch 相信我的专辑销售成绩不会太差，给了我 22.5 万美元的预付款。如果进录音室的只有我自己和少数几名乐手，我的开销就会少得多，我也能把剩下的钱放进口袋。相反，扣除录音室与乐手的费用之后，我只剩下 7 000 美元。我精神不正常吗？以写歌与录音那段漫长时间而言，这点钱哪够生活？这张专辑虽然断断续续地进行，但前后也花了大约一年时间。专辑录制费用确实不低，因为我在很多歌曲的节奏声部混进了弦乐、管乐与号角乐器。编曲也花了不少心思，还有乐手与大型录音室。你在公司所属的厂牌底下制作这样的专辑时，支付给乐手的酬劳不能低于工会所定标准。金额虽高，但通常很合理。以这张专辑为例，录音费用（所有的乐手、录音室时段、技术人员与编曲）总共 21.8 万美元，似乎是很高的数字。我很庆幸 Nonesuch 的预付款足以支付这些费用，可是，我要靠什么生活呢？我愚蠢又天真吗？

公司给我预付款时应该不知道、也不在乎这张专辑会花掉多少钱。对他们而言，那个数目是根据预估的销售额推算出来的。当然，这笔“借款”还得清偿，那并不是跟唱片公司签约的礼物！我必须等到这一大笔钱还完，才能拿到属于我的收入。

标准版权合同有两种模式，对艺人而言差别不算太大。根据其中一种计算方法，艺人得等到其他大多数人都吃饱了，才能领到自己那一份。另一种模式是，零售商与唱片公司先分走一大块饼，艺人再从剩下的饼里领取自己的固定比例版税。我要多谈谈前一种计算方式，因为它更透明些。

消费者付的钱有一大部分归属零售商，也许是实体商店（仅存的那些），也许是 iTunes、亚马逊。然后，专辑的制作人也分到一部分（3% 是普遍的行规）。唱片公司预支给艺人的巡演资金也要先偿还，录像费用也一样。拍摄录像的费用很可能跟制作专辑一样高，通常还更高。比如说，真正的大制作录像很可能

花掉上百万美元。接着，艺人与唱片公司共同分摊宣传费用，包括“红包”，这笔钱其实就是付给广播电台某种形式的贿赂金。因此，唱片公司为了让人播放或营销专辑而支出的钱有一半是你的，你只是不需要事先拿出来。（坦白说，唱片公司通常每个阶段都会向你收取一些。）开销名目数不胜数（见图 7-3）。退货（指的是那些压制完成、运送出去，却没有售出，需要退回的唱片）、礼车、那些你以为他们好意请你吃的晚餐，所有这些钱都要全部扣除，之后艺人才能分配到所得收入。如果哪个艺人想深入调查那些钱都到哪儿去了，恐怕有查不完的账。

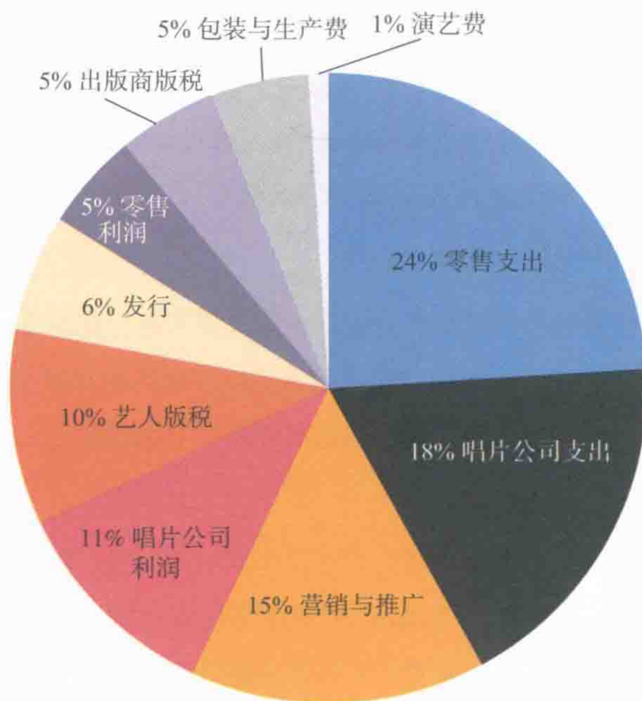


图 7-3 实体版税拆分

图 7-4 展示了制作《逆向成长》这张专辑时，我从 Nonesuch 唱片公司得到的 22.5 万美元预付款的消费情况。以当前的经济环境而言，《逆向成长》这张专辑制作费用高昂，因为风险不小。唱片业急遽走下坡，完全无法确定我究竟能不

能把巨额预付款赚回来。我有机会制作一张融合弦乐与管乐的专辑，还能与一群我喜爱的杰出乐手合作，就已经很庆幸了，我也做好了心理准备，不奢望这张专辑带来丰厚收入。我们都知道很多唱片的制作费更加高昂，但以我个人当时的销售量而言，此举实在有点冒险。最近我跟一些还在观测产业风向的乐坛新秀谈过，我问他们为什么想发片，他们的心情是，“想趁还有专辑这种东西存在时做一张”。我的动机可能类似：我要趁游戏结束前把握机会。

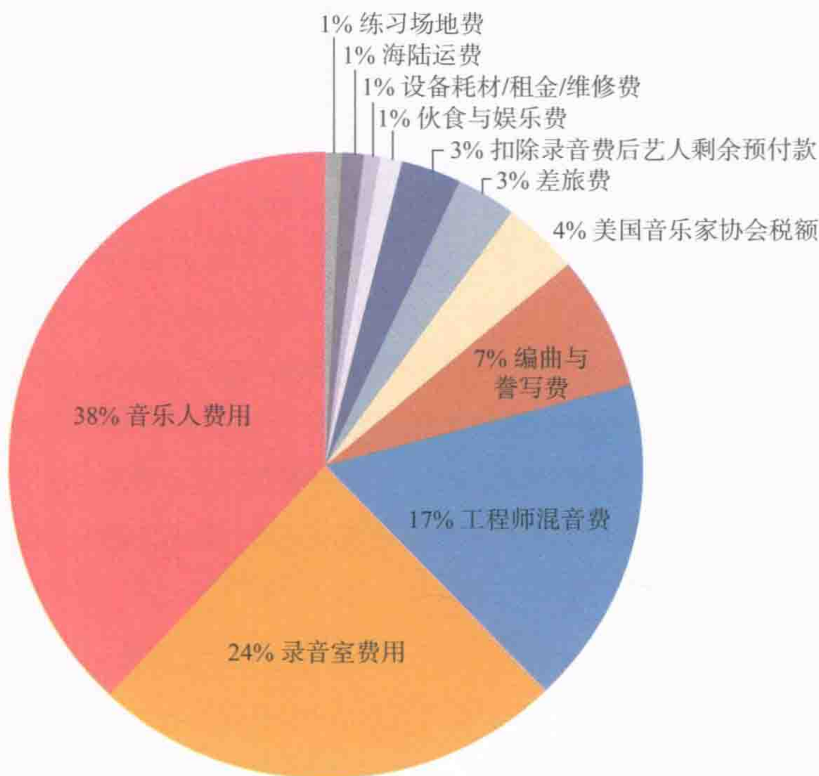


图 7-4 《逆向成长》专辑支出拆分

这张专辑我得卖出多少张才能赚到钱？专辑的零售价是 18 美元（免不了还得打点折扣，此处我们就先用定价吧）。其中 8 美元直接跑进销售实体 CD 的零售商口袋，那就只剩 10 美元。如果我的版税是还算普遍的 14%，那我就能拿到折扣价中的 1.4 美元。如果我的版税是相当高的 19%，那么每卖出一张 CD，我

可以拿到 1.9 美元。如果我请了知名制作人操刀，那么我通常必须支付他 3%，因为制作人也要先分配利润，不必等到我有获利。非常大牌的制作人也能拿到预付款。拿过 12 座格莱美奖杯的传奇制作人 T – 本恩·本内特（T Bone Burnett）通常能拿到 6 位数的预付款。这笔钱来自艺人的版税收入，不过，大多数艺人都认为他值这个价。

某些制作人声称他们也参与了歌曲创作，要求分配出版所得。有时情况确实如此：他们提供的节拍与声响也是歌曲成功不可或缺的因素，因此绝对有资格被视为作曲的一部分。只是，并没有法律明文规定节拍是作曲的一部分，因此这个观点还有很大的讨论空间[①]。在一般情况下，我应该可以用每张 1.4 美元的获利偿还录音费用（如果我拿了巡演资助费，也包括在内），当然要先扣除制作人从卖出第一张唱片后开始收取的 30 美分，所以每张唱片销售金额我只拿到 1.1 美元。

海外销售的情况有所不同。在这份合同里，我在欧洲的版税是以美国销售价的 70% 计算，在欧洲以外地区则是 50%。因此，即使我在日本大受欢迎，要在那里靠唱片销售回收录音费用的时间是在美国的两倍。在我看来，这似乎非常武断，也很不公平，特别是有越来越多消费者通过网络下载购买音乐。但这是这类合同的标准条件。

假使专辑上所有歌曲都是我的创作（《逆向成长》专辑并非如此），通过上面提到的重制版税，每卖出一张唱片我可以拿到 91 美分（每首 9.1 美分，乘以每张专辑的重制版税最高限额 10 首），再加上销售版权和我的出版收入。如果我的销售版权是折扣价 10 美元的 14%，而专辑里的歌曲都是我写的，那么我就能拿到 1.4 美元加 91 美分，等于每销售一张专辑可以分配 2.31 美元。这数字看起来

① 这不是新现象。菲尔·斯派特（Phil Spector）在 20 世纪 60 年代巅峰时期制作的歌曲如果少了他的操刀，肯定会呈现截然不同的风貌。更近的例子是提姆巴兰（Timbaland）制作的歌曲节拍——不是歌词或旋律，很有辨识度，而他别具一格的取样技巧有时能让歌曲更加动听。这些人自然而然成了歌曲共同创作者吗？站在技术与法律的角度，不是。然而，也许是他们开口要求，也许是艺人认同他们对歌曲的贡献，这些制作人都得到了应有的肯定。

好多了。

披头士和其他 20 世纪 60 年代的创作型歌手发现，灌录自己的歌曲的利润要比灌录一堆翻唱专辑多得多。翻唱是当时流行乐坛的普遍做法，能激励艺人创作。正是基于这个认知，60 年代的流行乐坛兴起一股创作与原创热潮。结果是，太多音乐圈艺人不得不让自己变身为创作歌手。我跟很多人一样内疚，因为，明知翻唱别人的歌会比收录自己不甚耀眼的创作曲更好，我却觉得专辑里的所有歌曲都“必须”由我或我的团员亲自创作。然而，即使不算太好的歌曲也能在专辑销售中产生利润，因为专辑里只要有一两首畅销金曲，就足以吸引消费者买下整张专辑。这些搭上顺风车的“滥竽”也能为艺人与出版商带来利润。

以我在 Nonesuch 发行的那张专辑为例，这笔账很容易算：如果专辑里的歌全是我写的，我得卖出 10 万张，才能还清 22.5 万美元的预付款。（别忘了，如果我的录音费用只是实际花费的一小部分，那笔预付款就是我的收入。）在过去的年代，畅销乐队要卖到这个数字并不困难，但这个数字已经比如今大多数专辑的销售额都来得高。高达数百万张的销量如今已经很少见，何况，创下这种惊人成绩的艺人要偿还的债务往往不只录音费用：庞大的宣传费、给经纪人与录像制作人的提成等。假设某个一线艺人或乐队制作了一个耗资 50 万美元（这个数字很平常）的录像。那么他们要收回成本，就得卖出比 10 万张多得多的专辑：大约要卖 75 万张才行。当然，不是所有人都办得到，所以他们的债务就会快速累积。

以下来自美国《公告牌》（*Billboard*）音乐杂志的尼尔森音乐统计数据，颇有当头棒喝的功效：2006 年发行的专辑之中，只有 35 张在年度内销售破百万；2007 年 27 张；2008 年 22 张；2009 年 12 张；2010 年只有 10 张。2009 年全年共发行了 97 751 张专辑，只有 2 050 张销售量超过 5 000 张，也就是 2.1%。这让艺人不敢再奢望靠专辑销售度日。刚刚那张搭配了昂贵录像的假想专辑如果销售成绩欠佳，那位艺人就会一夕之间背负上百万美元债务，下一张专辑必须大卖的压力就更显沉重。

那么网站下载呢？当 CD 销售萎缩，下载应该有所补益吧？非也。通常下载一张专辑的价格是 10 美元，而苹果公司的 iTunes 每次交易都抽取 30%。唱片公司用 10 美元零售价计算艺人的版税比例，因此，如果艺人拿的是传统的 14%，收入并没有增加，特别是人们上网买音乐习惯买单曲，而不是买专辑。

艺人自然而然想要争取提高下载音乐的版税比例，他们认为，唱片公司与零售“商店”已经省下很多管销费用与开支，艺人应该能拿到更高比例的版税。不过，唱片公司当然百般不情愿。

最后，我那张专辑究竟表现如何？我问过我的业务经纪人，他说：

> 到 2010 年，你的《逆向成长》专辑售出 127 000 张实体唱片，50 000 首数码单曲，8 000 张数码专辑，所以你的全部收入大约是 276 000 美元（包含授权费）。这是纯粹母带合同，扣除录制专辑的 218 000 美元，那么你这份合同的获利是 58 000 美元。不过，这个数字并不包括你的出版收入（重制版税与演出版税）。

嗯，58 000 美元好像还不赖，等于新泽西州小学教师的年收入。但你得把写歌、录音和等待收入进账的时间算进去。更重要的是，我的经纪人提供的数据是长达 6 年的销售额，6 年耶！ 6 年要靠 58 000 美元过活恐怕很困难。如果我靠专辑收入过日子，早就没了房子没了家，还得另谋他就。而那张专辑算成绩不错的了（最终是 14 万张，见图 7-5）。

幸好我会连续做几份工作或几张专辑，所以，我在等待某张专辑的收入时，已经投入下一张专辑的工作。对于我期待很高的专辑，我或许会花上两年的时间去创作、录音与表演。虽然不是 6 年，但如果要等收入进账，2 年也不算短。

当然，如果我卖出几百万张专辑，就能赚进更多钱，我的单张专辑销售收入也会增加。我欠唱片公司的钱早早就能还清，届时所有的版税收入都会归我所有，不必再偿还预付款和其他费用。另外，Nonesuch 发行这张专辑虽然有盈余，却

也没有赚进多少钱。（我不清楚他们的管销费用，所以没办法把它算进来。）我很高兴能够做一张自己喜欢的专辑，也很清楚这种专辑不可能卖到几百万张。不过，偶尔也会有意外惊喜：我参与创作并主唱的单曲《懒》卖得超好！

我要说的是，你得卖出很多很多唱片，才能靠专辑销售度日，最好别期望值太高。然而，如果你把录音与营销费用压低，也许勉强还撑得过去。

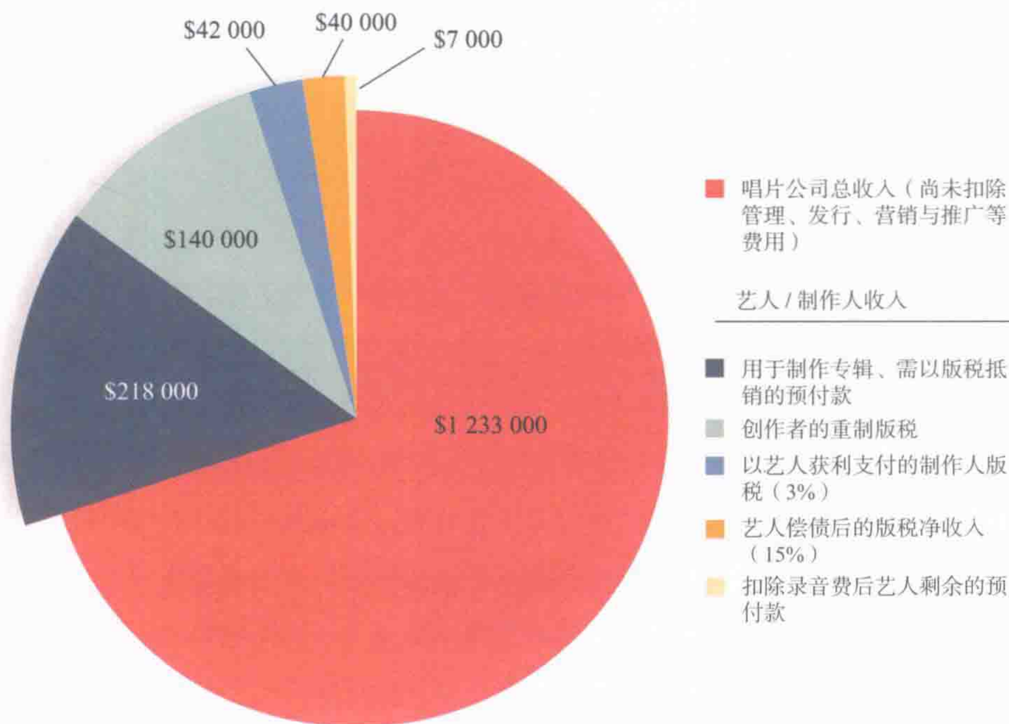


图 7-5 《逆向成长》专辑销售利润拆分

在这种情况下，那些销售量在 5 000 张以上、100 万张以下的中间型艺人要怎么过日子？当然，我们有些专辑会卖得比另一些好、我们的职业也有巅峰与谷底，但你要怎样长时间维持职业生涯？答案似乎是通过一些我即将讨论的发行模式或用其他财源贴补版税收入。

近几十年来，标准的版权合同帮唱片公司赚了大笔金钱，也为少数艺人创造

了不少财富。销售情况很理想的时候，大家都心满意足，艺人就不觉得需要去担心事业的经营。但是，正因为少了一份担心，这种合同往往也能让艺人破产。它就像房地产和房屋租赁业一样，唯有业绩一路长红、成长趋势一飞冲天时，才能有好的结果。

最近 10 年来，过去在标准合同下由唱片公司提供的许多服务都渐渐被转包了出去。媒体与宣传、数码营销、平面设计等，如今都由独立公司接手。即便过去设有专业部门的公司如今也不再由内部提供这类服务。把案子发给在布鲁克林自家公寓工作的平面设计师，要比在租金昂贵的办公室里养一群设计师来得划算。

只是，唱片公司仍然想跟艺人签那种合同，好像他们还得负担那一大堆开销似的。毕竟唱片公司还是会支付这些费用，也会监督这些工作，花钱的就是大爷。只要唱片公司付钱给那些下游承包商，就有权决定哪些艺人可以优先发片。如果他们认为专辑里“没有潜在畅销曲”，就会告诉你不会发行你的专辑。或者，如果你坚持的话，也许他们会说你的专辑可以发行，但公司不会帮它营销或宣传，那跟不发行没有两样。

那么，当网络销售省下了那些相关开销之后呢？以 iTunes 为例；每张专辑下载费用为 10 美元，反映了数码营销省下来的成本，好像很公平。乍看之下很公平。这当然对消费者有利。不过，等苹果公司抽走 30% 之后，通常艺人根据旧有比例分配到的版税并没有增加，或许还更少（见图 7-6）。

我隐约感觉到有另一场革命正在酝酿。

这种有关下载版税比例分配的议题跟 2007—2008 年好莱坞发生的编剧罢工事件性质类似，这不是巧合。发片艺人会不会像提供电影与电视剧本的剧作家一样携手同心、发动罢工？如果大多数的书籍销售都以电子书下载方式进行，出版商不能再从销售金额中扣除他们所谓的成本，作家也会有同样动作吗？当所有因素汇集在一起，情况会变得很有趣。



图 7-6　iTunes 每张专辑收入拆分

3. 授权合同。授权合同很类似标准版权合同，只是，在这种合同底下，艺人保有母带的著作权与所有权。唱片公司获得授权可以在有限的时间内——通常是 7 年，利用录音作品。7 年过后，将母带授权给电视节目、商业广告之类的权利（与收入）就回归艺人。在授权期间，授权取得的收入由艺人与唱片公司共享，如果传声头像的成员依然持有我们所有专辑的母带著作权，我们授权给电影或电视节目的收入会是目前的两倍。我的收入还过得去，但对刚出道的艺人来说，这就有很大的差别。

如果艺人能够自己录制专辑，不需要创作或财务上的协助，那么这种合同模式就很值得参考。签订授权合同的乐队必须负担他们自己的录音费用，或多或少得靠自己的财力拿出专辑成品。如此可以避免刚起步就欠唱片公司的债，也能让自己多拥有一点创作自主权。你创作歌曲时，那些穿西装的先生们就不会来干扰你，也许他们根本不在周遭。唱片公司给的预付款肯定少得多，因为唱片公司没办法永久持有母带的

著作权。这类型合同的收入跟先前讨论过的标准版权合同结构大致相同，但艺人的收入有可能大幅增加，因为他们最终能拿回母带版权。

这种合同的缺点是，唱片公司比较没兴趣投下大笔资金来确保专辑畅销。要他们花大钱，等于是在没有获利保证的情况下要他们冒险。所以除非他们觉得那张专辑很有潜力，否则就会调整他们的条件。如果艺人在这种合同里取得的创作自由最后产生的结果是一张“前途堪忧”的专辑，那么电影制片方花大钱来取得授权的机会也会变小。基本上，你可以很激进、也可以狂野又随性，但到头来还是得付出代价。

只要找对唱片公司，授权合同也可以是很明智的选择。加拿大知名摇滚乐队拱廊之火（Arcade Fire）曾经跟 Merge 签过授权合同，Merge 是一家独立厂牌，不花大钱、不走大厂牌路线，将旗下乐队经营得有声有色。该公司老板麦克·麦考恩向我说明这种模式：

> 授权合同的宗旨之一就是脚踏实地，避免让自己掉进钱坑。对于我们公司旗下的乐队，我们从不建议他们制作音乐录像。我很喜欢音乐录像，但那对专辑销路帮助有限。像另类发行联盟（ADA）这样的公司确实改变了大环境（对独立厂牌而言）。它让我们能够把唱片送到任何华纳公司送得到的地方去销售。这件事意义非凡，却也有它的问题存在。如果你想把唱片送进像塔吉特（Target）这类的大型连锁零售商店，就得先缴纳 25 000 美元。

麦克指的是一种合法贿赂，所有大型连锁商——塔吉特、沃尔玛和百思买（Best Buy）都有这个行规。他们要求你支付一笔固定金额,好让专辑成为某个“项目”的“特色商品”。所谓的项目可能意味着那张专辑会被纳入店内展示架，或者被放置在走道尽头处（没错，那些 CD 不是平白无故出现在那里，所有的位置都是用钱买来的），或登载在传单里，或纳入印刷广告单。事实上，即使专辑没有排进项目，他们还是会向唱片公司收取费用。这笔钱不能退，就算专辑不够畅

销，你还是得付钱把它送进那些店，看看能不能多少卖出一点。除此之外，那些商店还有价格上限。他们强迫唱片公司用比卖给缅因街上的唱片店更低的价格把唱片卖给他们。所以那些小规模唱片店生意惨淡，唱片公司也被压榨得更惨。大厂牌承受得起这种勒索，因为一张畅销专辑——那种狂销热卖、名声不胫而走的专辑可以抵销那些销售不佳的专辑造成的损失。

麦克口中的 ADA 是一家独立发行网络，正在努力扭转游戏规则。但愿这家公司跟其他类似的事业体（比如 Red）不会像过去一些小规模发行公司一样宣告破产。那些公司倒闭时，不会退还你的货品，你的唱片就在他们的仓库里。不过，ADA 隶属于华纳公司，而 Red 则在索尼公司旗下，这种错综复杂的关系大概只有唱片业才会见怪不怪。在这种情况下，他们又能有多独立？麦克说：

> 如果《葬礼》（*Funeral*）（拱廊之火首张专辑）是 15 年前做的，我就不敢确定我们有没有能力处理下一张专辑。但我们成长了。Merge 刚成立时，成员只有我和罗拉，她的房间就是办公室。现在我们这里有 12 个员工。只是，走到这一步花了很长时间。我们在开支方面的态度极其保守，也会选择跟务实的艺人合作。我们的合同、预付款和营销预算都以现实为考量，而不是根据梦想。如果你的下一张专辑销售数量是上一张的 5 倍，那样很好，但如果不是这样，我们会尽可能不让任何人因为这样变得一穷二白。我们的运作原则是：艺人只要能卖 5 000 张专辑，就能赚点钱放进口袋。

4. 利润共享合同。利润共享合同通常的形态是两者各享有 50% 的母带权利。这种合同有别于授权合同，这里一切都共同分摊，生产专辑的全部成本与开销都由艺人与唱片公司平均分配。在这种合同底下，重制版税被视为艺人的“利润”，所以并不会先行支付。这种合同的好处之一是，一旦获利开始进账，也是由双方平分，艺人得到的也许比前面谈过的合同中的标准比例来得高。

我灌录《别引我们陷入诱惑》（*Lead Us Not Into Temptation*）这张电影原声

带专辑时，签的合同就类似这种。这张专辑是 2003 年的电影《烈火亚当》（*Young Adam*）的配乐。唱片公司 Thrill Jockey 付给我的预付款数目很小。这笔钱之所以这么少，部分原因在于专辑的性质（只有两首歌曲，其余都是音乐），部分原因在于唱片公司规模不大，再则就是因为我们平均分配盈余。我保有母带著作权。录音费用由电影配乐的预算支付（我跟电影制片方的合同议定我不要求大笔酬劳，但所有的音乐版权归我）。Thrill Jockey 跟我从专辑发行的第一天就开始分配盈余。在利润共享合同里，录制费用由艺人负担，这点很合理，因为艺人拥有母带著作权，未来有机会获得额外的重制版税。

在授权合同里，艺人也保有母带著作权，但从发行第一天起就跟唱片公司共同分享母带版税。Thrill Jockey 也会做些营销、宣传之类的事，他们甚至有一名职员专门处理发片后的繁杂事务。由于他们公司规模不大，我的专辑销售数量或许不如跟拥有更强大营销能力的大公司合作来得多，不过，我却能从每张专辑销售金额里分配到更高比例，再者，我不认为沃尔玛的消费者会对这种专辑感兴趣。

我原本就不奢望那张专辑能卖多好，所以，让 Thrill Jockey 这种够灵敏的公司（他们有办法锁定会喜欢这张专辑的消费者）发行很合适。反正大公司砸大钱搞宣传也未必真能增加销售量。

5. 制作与发行合同。在制作与发行合同（简称 M & D 或 P & D）中，艺人什么都做，除了产品的制作与发行。艺人负担录音、广告、营销与宣传方面的开销，唱片公司或发行公司不管这些事。签这种合同的公司通常会提供其他服务，比如营销。可是，基于合同内容，他们的利润空间不大，所以没兴趣做太多额外工作。大型唱片公司习惯上不签这种合约。

在这种情况下，艺人拥有绝对的创作自主权，相对地，风险也就更高。专辑的宣传几乎完全由艺人来做。艾美·曼（Aimee Mann）签这种合同，对她而言再适合不过。曼的经纪人迈克尔·豪斯曼（Michael Hausman）告诉我："很多艺人不明白保留著作权、直接授权可以帮他们多赚进多少钱。只要处理得当，你很快

就会看到获利，而且会持续涌进来，那是很大一笔收入。”这种合同跟利润共享合同的不同之处在于，唱片公司在这里只扮演销售商的角色，艺人或者直接付他们一笔钱，或者从收入中拨出一笔不太高的固定提成给他们，算是佣金，相对地，唱片公司提供的服务也很有限。

起初迈克尔·豪斯曼与艾美·曼自己包办所有事情（我稍后会谈到的最后一种发行模式），却发现他们在实体发行上需要协助。豪斯曼说：

> 我们可以通过网站卖专辑，并发出电子邮件告诉大家专辑上市了。我们会想办法完成交易（把实体唱片送到顾客手中）。艾美告诉我：“只要有个地方可以让粉丝去取货，他们一定会去。”我说：“那样根本卖不了几张，不过总是个开头。”于是我们把专辑发行的消息放在网络上，或通过电子邮件告诉大家，就这样卖起唱片。
>
> 我心里很清楚把专辑送进某些实体零售商（卖场）是关键……我同时也在回想我们跟导演保罗·托马斯·安德森（Paul Thomas Anderson）的对话。安德森打算在他的电影《心灵角落》（*Magnolia*）里用很多艾美的歌，我觉得这是很好的机会。当时我们已经着手进行，但电影合约让我们有信心自己做……我记得专辑还没进到传统零售系统之前，光靠网站我们就卖了 20 000 张。
>
> 为了进入传统零售市场，我们委托传统的发行公司，答应给他们一定比例，好把 CD 销到一般的零售商店，比如淘儿唱片行、百思买等。我们也找 Artist Direct 合作，让他们负责处理网站上的订单，我们不用一切靠自己。如此一来，粉丝也可以用信用卡买专辑，你相信吗？一开始我们并没有刷卡服务。当时 Paypal 不是还没发明，就是还不普遍。

我的经纪人大卫·怀特黑德谈制作与发行合同：

> 麦克刚刚说到重点了，不过，你会希望专辑不只能打进塔吉特，还能在其他还在营运的连锁店销售，比如邦诺书店、百思买、环球

（Transworld）和沃尔玛等。让预期能卖 2 000 张到 10 000 张的专辑进入这些渠道的通关费常会让人止步，大约是每张 CD 是 1~2.5 美元。你永远达不到成本回收、由亏转盈的临界点：大约每张 CD 在 4~5 美元之间，这也是他们想在这类交易里赚到的钱。虽然数码销售在某种程度上弥补了这个缺点，但实体产品还是销售主力。

如果你不奢望、也不期待某张专辑能卖得多好，似乎可以选择这种方式。如此一来，每卖出一张 CD，你能拿回的利润会比采取大规模发行策略来得多。有时候这正是最务实，利润也最高的选项。

6. 独立发行。最后，在天平的另一端就是独立发行。这种模式里的音乐作品由艺人自行创作、自行弹奏、自行制作、自行销售。从头到尾 DIY——自己动手做。你未必要自己弹奏所有乐器或自己设计专辑封面，不过，之后的事全都由艺人自行掌握。在这种模式的最精简形式中，独立发行意味着 CD 压制数量有限，并只在表演场地或网站上销售。这种模式下的营销有时只是出现在社交网站 MySpace 或在线音乐商店 Bandcamp 的网页上，或者乐队购买或租用服务器来进行数码销售。在财力允许的范围内，艺人在创作上拥有完整又绝对的自主权，不只在音乐上，也包括音乐的销售。

对刚出道的艺人而言，这意味着自由（超赞！），只是资源稍显短缺。所以这是一种相当抽象的独立。很多人可能会问，如果因为你没钱营销，以至于没人听到你的音乐，那么自由又有什么好？对于那些有意带着音乐上路、出去现场演奏的人，这种自己动手做的模式受到的财务限制会更大，它决定了节目的精致度。合音歌手、音乐器材、厢型车，什么都要花钱。不过，在我们讨论过的各种合同类型之中，独立发行的获利比例显然对艺人最有利。

虽然我把独立发行的规模形容得很粗糙又自我设限，但它可以跟其他合同搭配，比如签一份制作与发行合同或类似的合同好让实体 CD 上市，但自己处理数码销售。你可以混合搭配，这种东拼西凑的概念是当前大环境下最美好的产物。

电台司令乐队用 DIY 模式在网络上销售他们的专辑《彩虹里》，他们还往前跨一大步，让粉丝自己为下载的音乐定价格。在这方面首开先例的并不是他们。加拿大女歌手伊莎（Issa，现在她的名字又变回简·西贝里 [Jane Siberry]）2005 年率先推出购买者自行定价的交易模式，只是电台司令的活动知名度比较高。电台司令采取这种做法的风险应该比西贝里低一些，因为他们有庞大的粉丝团，那些人熟悉他们的音乐，对这张新专辑充满期待。他们有个经纪人告诉我，这个活动表面看来像在大放送，事实并非全然如此：专辑才刚发行，甚至早在专辑上市之前，很多粉丝已经开始跟人分享唱片里的音乐。所以，不管是不是采取“由你定价”的方式销售，唱片销量都好不到哪儿去。反正已经有那么多人违法下载，办这个活动至少可以让先前没花半毛钱的人多少付一点费用。如同电台司令另一位经纪人布莱斯·埃奇（Bryce Edge）所说：“音乐圈的反应好像世界末日到了似的：‘他们贬低音乐的价值，根本就是免费奉送。’其实不是这样，我们只是请消费者估价，在我看来意义完全不一样。”

很显然，不是所有艺人都能冒险采取这种模式，即使电台司令的下一张专辑也回归固定价格，但他们有时候还是特立独行（他们针对实体 CD 的发行签了一份制作与发行合同）。然而，对于知名度没那么高的艺人，少了营销与宣传，也许根本不会有人知道他们的存在。其他艺人或许不喜欢独立发行模式，因为他们既没时间，也没兴趣去处理那些生意上的事。不是人人都适合这种模式。

不过，这种模式底下还有次模式。DIY 的范围可以缩小，地方乐队可以自己压制 CD，在网络上销售，在现场表演时营销。销售量虽然低（未必如此），却能拿到更高的收入比例。凡事自己来的艺人或许能比那些签标准版权合约的流行巨星赚取更多的钱，虽然他们的销售量相比之下少得可怜。首先，在 DIY 模式里，艺人不必偿还唱片公司的预付款和宣传费用。只不过，不是所有人都跟电台司令那些小伙子一样聪明。

这个全新的 DIY 世界里出现了很多新兴公司，分别扮演各种角色，比如 Bandcamp、Topspin 和 CDBaby 这些在线音乐商店都允许没跟他们签约的艺人以

下载方式销售他们的歌曲，费用要比使用 iTunes 或亚马逊网站低廉得多。iTunes 与亚马逊都抽取高昂利润，而且规定无比烦琐。我曾经合作过的 Topspin 也可以在网络上销售实体 CD 与其他商品。他们不是像 iTunes 那样的巨无霸公司，所以只有少数消费者偶尔会上去逛逛，然而，借着音乐博客、乐评和其他链接的帮助，粉丝也能找到这些网站，我知道我找得到。

德勒斯登娃娃乐队（Dresden Dolls）里的阿曼达·帕尔默（Amanda Palmer）在一张专辑里用尤克里里弹唱电台司令的歌。她在 Bandcamp 发表后，几分钟内销售额就达到 15 000 美元。2012 年，帕尔默在众筹网站 Kickstarter 为她的新管弦乐专辑募集录音费用，结果募到了超过 80 万美元，真是好大一笔钱！远远超过实际录音所需，其中很大一部分会用在巡演、发行和特别包装上。她在 Kickstarter 网站上的影片中宣称："这是音乐的未来。"萨加·史蒂文斯在 Bandcamp 发行的专辑让他挤进《公告牌》排行榜的畅销专辑。[5] 因此，DIY 也能创造利润，也能卖掉很多专辑。

2009 年，我跟布莱恩·伊诺合作的专辑《会发生的事都将在今天发生》在制作接近尾声时，我们决定试一试这个 DIY 模式，只是，我们并没有激进到采用"由你定价"方案。我们经常谈到艺人多了很多新机会，因此觉得可以利用这张专辑做个实验，探索真相。我们有些优势：

- 这张专辑的录音与混音不像典型的流行专辑（如果这张也算流行专辑的话）那么高昂。再者，我们已经自己掏腰包支付了那些钱，所以没有欠任何人什么。
- 我们已经建立了知名度和声誉，所以我们估计那些喜欢我们先前专辑的人也会喜欢这张专辑，我们的销售量应该不至于为零。除此之外，好奇的乐迷也许会主动搜寻这张专辑的新闻，我们不需要花大钱去营销或宣传（我很好奇，如果完全没有广告或营销，结果会怎样，我希望网络的魔法会主动扛起传递消息的责任）。
- 最后，唱片公司发行专辑时的"筹备"时间——送出完成的混音作品到专辑出现在商店的时间，越拖越长，让我感到很无奈。这段等待时间至少需要三个

月，通常是四个月。我能理解卖座电影通常需要很长的时间来堆砌宣传效果，因为如果上映第一周没有创下票房佳绩，戏院就不会继续放映。但唱片已经不是那样操作了。在数码发行的时代，任何人只要高兴，都可以在专辑完成后立刻发片。艺人不太需要担心经销商是不是已经把货品送到商店了。你不必再等货车和第一批 CD 到达，数码商店里永远都有存货，而且随送随到。

我们的 DIY 实验还算成功。专辑即将完成时，我决定办场巡演，顺便在演唱会中表演几首新歌。诚如麦克所言，这么做或许会让歌迷注意到新专辑，只是，我并没有把那次巡演当成宣传工具。我只是想再唱唱那些歌，某种程度上，光是唱那些歌就是一种报酬了。结果，那次巡演也有盈余。

我们必须找一些公司来处理部分相关业务：北美的 Sacks & Co 公关公司和英国的音乐经纪与宣传公司 Chapple Davies 里的加雷斯·戴维斯（Gareth Davies）负责宣传；Topspin 公司设计网页，以不同组合销售专辑里的歌曲；在线音乐发行公司 Tunecore 处理数码音乐在 iTunes 上架的行政事务；另一家在线发行公司 RedEye 负责亚马逊与北美地区其他数码下载与实体销售商店的联系事务；英国的 Essential 音乐营销公司负责欧洲地区的 CD 压制，并把实体 CD 销往商店、连锁店与网络商店。要联络的外包厂商还真多！你可以理解这对刚出道的艺人是多么吓人的事。

大卫·怀特黑德谈到他对这些外包商的想法："我比较喜欢 Tunecore 每个月跟我对账（相较于 RedEye 每季对账一次），也喜欢把每个月的费用定为一次付清价 25 美元，而不是按月支付的 10%。通过 Tunecore 这样的公司跟数码服务商（比如亚马逊与 iTunes 这类网络商店）接洽最大的好处是，你每个月都可以拿到钱。过去 12 个月以来，我们在 iTunes 销售那张专辑，平均每个月都有超过 3 000 美元的收入。"

那张专辑的音乐在我们自己的网站上架后，短短三个星期的销售额就足以摊平总共 49 000 美元的录音费用，包括差旅费，混音工程师、平面设计和其他乐

手等开销（见图 7-7）。根据我个人的经验，这实在太神奇了。如果是标准版权合同，通常要等半年才能赚回那些成本。之后还会有其他开销，比如说音乐录像（我们没有做）、演唱会后的酒吧大请客、机场接送等。

图 7-8 与图 7-9 进一步描绘了美国本土与海外的销售情形。图 7-8 显示了各家公司的销售比例，图 7-9 是各家公司的销售总额。

请注意，虽然 RedEye 占了销售总量的 41%，那一部分的销售额却只占总收入的 19%，这说明在商店里卖唱片代价多么高昂。相反地，Topspin 只卖出总销售量的 14%，却占了总收入的 29%，主要是因为我们直接把豪华版卖给消费者，不需要让零售商分成。

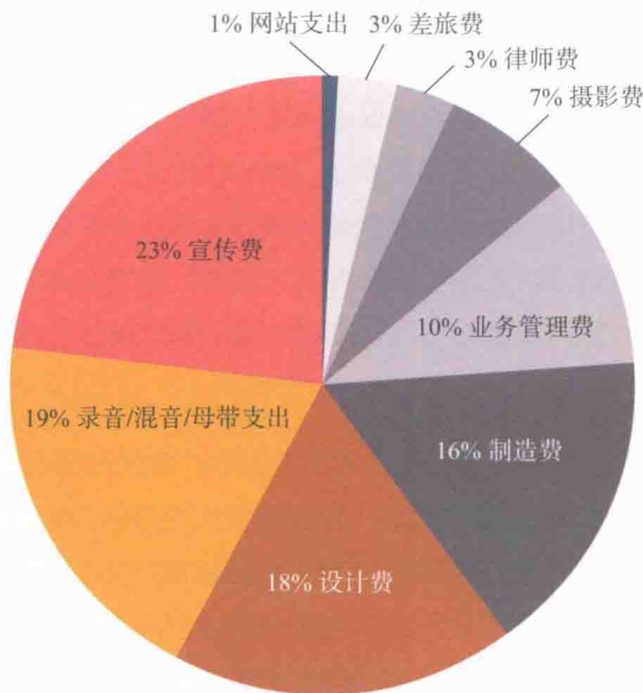


图 7-7 独立发行《会发生的事》专辑支出拆分——总计 315 000 美元

注：业务管理通常抽取专辑收入的 5% 为佣金。

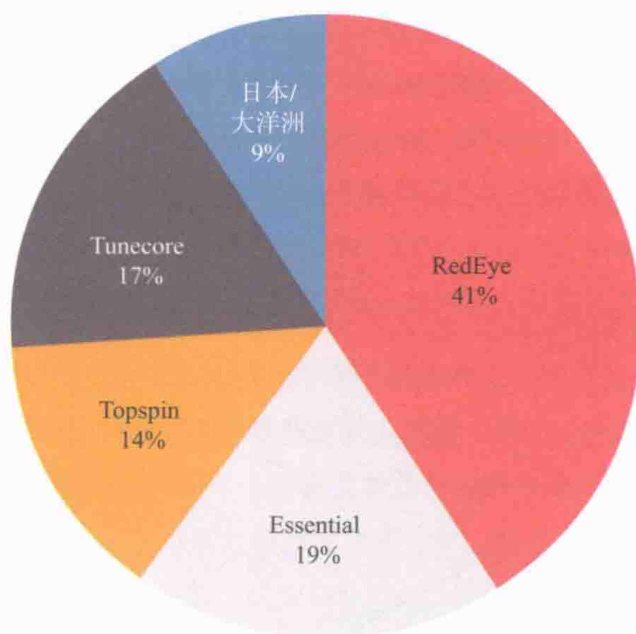


图 7-8 《会发生的事》经销商销售量拆分——共售出 16 万张

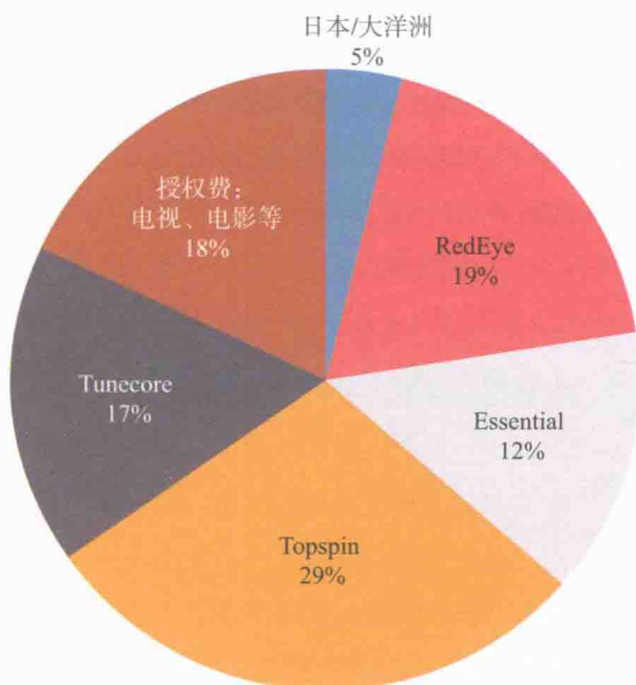


图 7-9 《会发生的事》销售总额拆分—— 115 万美元

录制《会发生的事》花掉的59 850美元只是专辑上市前的部分开销。全部核算下来，独立发行这张专辑的成本总共是315 000美元，包括建设网站、支付服务器费用、设计费、宣传费、制造费等。这笔费用比一般独立厂牌所能负担的要庞大得多。我们最后总共创造了964 000美元的收入，扣除315 000美元的支出之后，还剩下649 000美元，其中50%归伊诺，我个人拿到324 500美元。由于我们自己就是唱片公司，所以就用我们的利润支付灌录费。

我非常开心，这下子总算看到未来了。我在这张“自己发行”的专辑中赚了324 500美元，相比之下，我以标准版权合同发行的《逆向成长》专辑收入是58 000美元，而这两张专辑销售数量其实相去不远：《逆向成长》卖出14万张，《会发生的事》卖出16万张。哇，未来的趋势很明显了！嗯，如果你拿得出我们筹措来制作、贩卖与营销专辑的315 000美元，就可以开始摩拳擦掌了。（有一点必须说明，其中有些成本是新手上路、边做边学的额外支出。熟悉了以后，成本应该可以再降低，因为基本架构已经建立好了。）

每当我因为这些数字兴奋过头，就会提醒自己，录制《逆向成长》专辑时太过挥霍，录音费高达218 000美元。这笔钱不必我掏腰包，Nonesuch给了我一笔预付款。但《会发生的事》录音费用只有49 000美元。所以，如果我灌录《逆向成长》时把成本压得跟《会发生的事》一样低，那么，重新核算一番，我做那张专辑能多赚167 000美元。而我做《逆向成长》专辑的净收入就会变成225 000美元。所以，假设两张专辑的支出一样，那么我自己发行《会发生的事》专辑的收入只比《逆向成长》多出89 000美元。89 000美元也很不错，再者，如果你把这笔323 000美元的收入除以写歌与录音的两年时间，那么每年的“薪资”大约16万美元，比新泽西州小学教师的收入好多了（顺便说一句，我觉得大多数教师的薪水都微薄得可怜）。

不过，假使《会发生的事》是个人专辑，就像《逆向成长》一样，是我个人的创作，那么那笔626 000美元的净收入就全进了我口袋。总算有点意思了！那几乎是《逆向成长》专辑收入的三倍，即使假设《逆向成长》专辑的成本可以压

得一样低。当然，如果我选择减少乐手，《逆向成长》专辑就会是截然不同的风貌；同样，少了伊诺的合作，《会发生的事》也不会是现在的模样。不同的专辑很难拿来作比较，因为变量太多，但你明白我的意思。在这种情况下，艺人确实可以寄希望于以自己发行的销售盈余谋生。有了这笔收入，你甚至有时间创作，也承受得起偶尔出现失败之作。

这种发行模式最终能够赚到足够的钱，让刚出道的艺人也能靠专辑销售（不包括现场演出收入）过日子吗？能不能有更多乐手与创作者借此靠音乐谋生？这种事谁也不敢保证，但如果你不需要高额录音费用、巡演资金和大手笔营销，那么这种做法值得一试。

自己发行的方式在欧洲和英国的成绩不如美国理想。我们没有花大钱营销。我接受媒体采访，也送给某些网络音乐杂志独家免费抢先听的单曲，但没有传统的广告与付费的广播电台宣传。在北美地区，网络音乐杂志渐渐取代了纸质音乐杂志，它们对最新消息和读者的意见都能做出实时回应，还能链接到音乐录像短片、音乐串流和艺人提供的网站。北美乐迷越来越常通过网络获知信息，所以已经产生了一点感染效应，我们不需要花钱去打广告或做传统营销。大多数欧洲人不像北美民众一样习惯在网络上购物或阅读。那里的数码销售成绩通常比较差，他们似乎仍然以平面媒体为主要新闻来源。此外，欧洲很多国家对音乐各自有所偏好，语言也不同，所以只靠一种方式没办法达到像在北美一样的普及效果。

《会发生的事》专辑发行后，我巡演了将近一年时间，从2008年到2009年，断断续续地进行。那些节目非常受欢迎，我们都表演得很开心。那次巡演我也赚了一点钱，只是，筹办这样的演出所费不赀。演出结束后我检视了收据，万一门票没有销售一空，我就会亏钱。对那些没有把握能场场爆满的音乐人而言，这可不是好预兆。我还是不相信巡演真的能增加专辑销售量，也许会有一点帮助，但效果应该不比在广播电台频繁播放来得好。我的有些歌曲在美国国家公共广播电台（NPR）播放，也在独立电台和校园电台播出，但那些规模更大、更商业化的电台从来都不捧场。这也不奇怪，这张专辑本质就是如此。然而，专辑发行很久

之后，又出现了另一种把音乐带到大众面前的机会，而这个机会凸显出了保有著作权与版权的好处。

专辑之外的收入来源：授权

专辑艺人的另一项收入来源就是授权，也就是允许电影、电视节目或广告使用你的歌曲，从中收取专利费。我从来不授权给广告片，但我仍然能靠对电影与电视节目的授权赚取比专辑销售更丰厚的收入。那些授权给广告片的艺人很可能会一夕成名，至少那首歌会。这也是营销的一种，而且完全与唱片公司无关，不需要仰赖他们。

《会发生的事》发行几年后，大导演奥利弗·斯通（Oliver Stone）在他的电影《华尔街：金钱永不眠》（*Wall Street: Money Never Sleeps*）里用了这张专辑里好几首歌。很多人称赞我们，说我们帮那部电影写了很多好歌，殊不知专辑已经发行好长一段时间了。这点让我更加确信，尽管网络发行速度极快，但想打开知名度还是得靠传统的营销手法及其影响力，更少不了财力。对于那些还没成名的艺人，更得如此。

我跟伊诺或许是例外，因为通常电影都会采用大众比较陌生的专辑或乐队。我猜这其中有个很酷的因素：很多电影导演私底下都是音乐怪咖。已故创作型歌手尼克·德雷克（Nick Drake）在世时销售成绩平平，名气也不响亮，但握有他著作权的人收入应该还不错，他的歌已经多次被大型活动、电影和电视节目采用。

如果你保住版权，而你的歌被人取样，那也是另一项收入来源。如果另一位艺人取样你的歌，通常是基于其中的音乐或声响特质，不是因为那首歌很畅销。事实上，取样畅销曲会带来反效果，所以默默无闻的艺人机会更多。即便是鲜为人知的艺人，一旦他的歌曲被人取样，就会得到一笔意外之财。不过，创作者必须保有较高比例的著作权，他的收入才会可观。

创作者或乐队手中握有越多版权，甚至母带著作权，他们就越能仰赖这类收入获利，虽然可能得等上一段时间。单一授权交易就有可能创造比一系列巡演更高的利润，当然也会带来比通过唱片公司销售专辑更高的利润。通常乐队或创作者会认为，为了拿到那笔可以帮他们熬过奋斗期的预付款，不妨放弃版权。其实只要你能保住著作权，通常很快就能看到更高的收益。可叹的是，艺人没有退休金，所以很需要把眼光放远。

数十年前，MTV 频道十分热门，吸引了庞大观众群，创收可观。大型唱片公司不再苟同过去那种让 MTV 仅提高旗下艺人曝光机会的观念，他们觉得自己提供免费节目内容，MTV 频道却是坐享其成，于是他们开始跟 MTV 谈条件。唱片公司愿意继续提供音乐录像，但 MTV 必须支付一笔费用。唱片公司说，他们会把这一大笔收入中的一部分反馈给艺人，但我认为他们没有信守诺言。最后，MTV 播的音乐录像越来越少，改播一些他们可以拥有并出售的低价实境秀。这项改变的部分原因可能是不想支付唱片公司音乐录像的费用。

如今在网络上也经常发生类似情况。很多像 Pandora 与 Spotify 这类为顾客提供音乐串流服务的网站或应用软件纷纷出现。他们提供的服务并不是让你听你先前买过的音乐，而是听那些你还没拥有实体 CD 或数码格式的音乐。如同过去的 MTV 频道，Spotify 也跟大型唱片公司达成协议，原本应当享有一部分权利的艺人也跟过去一样，被排除在外。也许这回事情会有所改变，如果会，那么串流也会变成艺人另一项额外收入，特别是艺人保有歌曲与录音的著作权时。这点还有待观察。

音乐创作的意义：自由或务实?

我概略叙述的几种合同模式并非绝对，它们都可能变异或演进。艾美·曼和她的经纪人一开始走百分之百 DIY 路线，最后却仍然选择跟不同经销商合作，好让专辑进入零售商店。

我们预见未来会有艺人混搭我讨论过的各种合同里的元素，创造出混合合同模式。如今音乐产业已经比过去更有弹性，这对老将和新秀都是好事。我们经常在媒体读到有关音乐产业已经江河日下的消息，但这其实是创作音乐的最佳时机，充满各种可能性。以音乐为终身职业——我们关注的其实是这个，而不是名气与光环，这并非绝不可能。

只是，太多选择性也让人目眩神迷。很多收下巨额预付款的人永远不会明白把眼光放远的好处。拿少的钱，相对地保留更多权利，永远都是更明智的做法。超级巨星发行新专辑时还是需要大力宣传与营销，而那种服务只有传统的大型唱片公司（或结合了演唱会宣传公司的唱片公司）能够提供。对于其他人，我们如今所谓的唱片公司可以被全新的实体取代，那是一种小公司，算是音乐圈的合作商店，负责帮你处理从各个外包商与销售商转来的收入与发票，帮你把所有账目管理得有条不紊。如果有许多中间型艺人共同使用这种公司的服务，或许这种经营模式就能成功。

迈克尔·豪斯曼成立的联合乐手公司（United Musicians）就是一例。他告诉过我，如果业务量达不到一定标准，这个机构就没办法生存。你合作的艺人必须达到一定人数，才能支付公司员工工资和租金等成本。不过，由于大多数艺人的工作进度都不一样——某个人在写歌，另一个在录音——所以还是可行。当某个艺人决定闭关创作新歌，公司行政人员不会突然无事可做，公司也不会收入不稳定。

没有任何一种模式可以符合所有人的需求，大家都有弹性空间。我跟很多人一样，也喜欢蕾哈娜（Rihanna）的歌《雨伞》（*Umbrella*）和克里斯蒂娜·阿奎莱拉（Christina Aguilera）的《非你莫属》（*Ain't No Other Man*）。偶尔我想听大厂牌的流行歌，却不希望其他类型的音乐因此被排挤掉。有时我们好像面临“霍布森的选择”①：要么听大厂牌音乐，要么没有音乐可听。或许那已经成为过去。

---

① 霍布森的选择（Hobson's choice），典故来自 16 世纪的英国，当时在剑桥经营马匹出租生意的托马斯·霍布森（Thomas Hobson）为了让马匹的状态维持均衡，规定顾客只能租最靠近马厩门的那匹马，马匹出租后，后面的马会往前递补，每匹马出租的机会均等，因此，霍布森的选择即引申为别无选择。——译者注

这很令人振奋。这些假设终究必须满足人类的同一种需求：我们要音乐做些什么？我们要如何造访音乐能带领我们到达的脑海国度与心灵深处？那才是我们真正想要购买、销售、交换或下载的东西，不是吗？可惜我们办不到，不可能。不管音乐以何种形态出现，我们珍爱的那段体验、我们重视的东西仍然虚无缥缈、不可捉摸。广告商总是企图诱骗我们，让我们相信那份欣喜的感受、那份来自音乐的快乐与惊奇能用某种可以触及的东西盛装起来、固定住，比如香水、鞋子、牛仔裤或汽车。可惜不行，它是一头狡猾的野兽，而这正是它吸引人的地方。

08

场景的诞生

我指的不是如何在晚宴上羞辱你的东道主[①]。我要谈的是某个特别时刻、在某个社交场合涌现的创意火花，比如画廊、社区或兼具音乐俱乐部功能的酒吧。我经常问自己，这种美妙时刻为什么会出现在那个时间、那个地点，而不是在另一个时间与空间。

坐落在纽约包厘街的酒吧兼音乐俱乐部 CBGB 就是这种地方。多年来经常有人问我，20 世纪 70 年代中期我是不是在那里感受到了奇特的氛围。我没有。我觉得如今纽约市活跃的音乐创意跟当时其实不相上下，而且并没有局限在某个酒吧或某个区域。我记得自己在 CBGB 的吧台流连，观赏其他乐队的表演，当然，偶尔我会想："哇，那个乐队真够厉害的！"但同样地，偶尔我也会觉得："那支乐队超差劲的，虽然他们人都很好，真可惜。"如今我出门听音乐时，情况也是一样，有时我听得惊喜赞叹，有时又觉得白白糟蹋了美好夜晚。

---

① 本章题为 Make a Scene，为双关语，既可以是场景的诞生，也可以是当众出丑的意思。——译者注

当时我和队友会尽可能挤出时间在附近的公寓练习，之后再到 CBGB 表演。我们只是想做就做，没什么特别的。我们觉得自己跟所有乐队一样，只是咬牙苦撑着。我们白天（甚至夜晚）的行程通常很规律、很枯燥。不像电影里的艺人经常有源源不绝的灵感，或造访趣味十足的地方，而且随时在领导变革。此外，CBGB 只是大都市被遗忘角落里的三流场所，这点当时的我或许没注意到。

我并没有察觉到任何正在进行的变革——如果能称之为变革的话。但我知道我跟很多人一样，否定了很多呈现在我们面前的音乐，也知道在当时这种观感很普遍。那又如何，大家都会否定某些东西，然后继续往前迈进，只是各自表现的方式不同。那是自我探索的一部分，没什么特别的。

如果我没记错，CBGB 是从 1974 年开始火起来的，当时的 CBGB 只是包厘街上的摩托车骑士酒吧。电视乐队的汤姆·维尔伦和其他几个人联手说服店主希利·克里斯托答应让他们以人头计费驻唱。所谓“人头计费驻唱”的意思是酒吧收一点入场费，这笔钱归乐队，店主希利则靠驻唱带来的新顾客增加收入。这是很公平的交易，双方互蒙其利。当时酒吧生意清淡得很，希利反正没什么好损失的。在本章接下来的篇幅当中，我会说明，对于一个音乐场所的形成，音乐人的创作力固然重要，场所本身和其经营策略也举足轻重。因此汤姆和希利厥功甚伟，因为他们之间的一个简单协议拉开了一道门缝，让一个音乐场所得以诞生。

我和朋友 1974 年左右来到纽约，起初我在一位画家的公寓打地铺。那间公寓距离 CBGB 只有一个街区。当时帕蒂·史密斯和汤姆的电视乐队刚开始在那里驻唱，我跟朋友意识到，我们筹划中的乐队（就是后来的传声头像）或许也能在那里演出。这个可能性激励我们发愤图强，开始认真练习。当时我已经陆续写了些零零碎碎的歌曲。尽管我不敢肯定没有机会发表作品的艺术家会不会继续创作，但我觉得，不管 CBGB 是不是在对面那条街，我应该都会持续写歌。只不过，知道可能有个地方可以发表作品后，我开始专心致志，又写了很多东西，而即将成为传声头像的乐队也终于开始练习那些歌。

在结构上，CBGB 是个自我驱策、自成体系的完美场所。某方面来说，它是个生物系统：像珊瑚礁、植物的根系、白蚁巢或地下根茎，是一个神经网络，一个逐渐浮现的实体，受控于希利在初期订下的几条简单规则。那些规则让这个音乐场所得以成形，然后，蓬勃发展、开花结果，拥有自己的生命。当时的我当然不清楚这些，毕竟那里的墙壁并没有张贴任何写有政策宣言或店规的告示。

后来我发现，有时我们可以预知某个地点能不能发展成活力十足的音乐场所。我说过，这不完全取决于出入那个地方的人的灵感与创造力。当许多外在因素汇聚后，会激发某个群体潜在的才华。接下来我会介绍这些因素，也许未必尽然，但总是个开始。

要素 1：必须有空间大小与地理位置合适的场地来呈现新作品

这点似乎显而易见，却还是值得一提，因为不是所有类型的场地都能适合各种音乐。如同我在第 1 章探讨过的，音乐的演奏场所会决定在那里表演的艺人的创作方向。原来普普通通的砖块与灰泥就能塑造从创作者内心涌现的东西，听起来真叫人气馁，但这个事实丝毫不会减损创作者或表演者的才华或技巧。他们的歌曲或演出仍然会是（但愿如此）十足的诚恳、热情与真实。只是，有时我们会不知不觉地引导那难以言喻的创作冲动，从中找出最适用某个情境的素材。CBGB 促使那些触动我们心灵的乐队与歌曲进入了我们的视野。它的大小适中、结构恰好，刚好也在对的地点。

那里气氛十分融洽，但不恬静。吧台点唱机的音乐不绝于耳，因此它没有音乐厅的氛围，也没有几个街区外的爵士酒吧 Bottom Line's 的气氛。Bottom Line's 的顾客会觉得自己必须安安静静地坐着听音乐。CBGB 的实体空间和社交环境给人的观感是，就算台上的表演者想展现一点戏剧效果，他们能运用的技术工具也很有限。那里根本没有空间可以配置精巧的设备或高科技器材，而那些待在舞台

侧翼等着上台表演的人随时都能一览无余。这意味着没有人会推出需要精巧灯光或布景的戏剧性表演，那种东西在那里根本不切实际。我向来很喜欢这种创意上的限制，CBGB 却有不少，太好了。

尽管舞台设备极其精简，演出者还是拥有很多表演空间，比如肢体动作、服装与声音。这正是波兰裔剧场大师格洛托夫斯基①所谓的“贫穷剧场”。格洛托夫斯基指出，剧场是“扬弃面具，展露真正的物质，亦即身体与心灵反应的总合”。他又说，“我们可以看见剧场对生活在当代文明里的人们的疗愈功能。没错，做出这场表演的是演员，但他必须跟观众相遇，才能完成演出”。[1]

根据格洛托夫斯基的理论，我认为，当时美洲地区最创新、最能撼动人心的剧场并不是出现在正统的剧院里，而是发生在包厘街上这家肮脏的酒吧以及往后几年模仿这家酒吧的那些音乐俱乐部里。同样在那段时期，纽约市区也出现了一些创新剧团——我脑海里浮现出伍斯特剧团和马布矿场剧团，这些剧团尽管绝非自然主义风格，同样也很直接、实时、真实。而在 CBGB，一种新的剧场正在浮现，它既赤裸又反传统，而且你可以跟着扭腰摆臀。呃，基本上可以。

要素 2：艺人应该有权表演自己的作品

这点好像也很明显，不过，这点非常重要。希利能接受原创音乐，他的态度促成了 CBGB 后来的发展。在那个时代，没有发表过专辑（以及通常随之而来的宣传与财力支持）、不愿意翻唱他人歌曲的乐队或音乐人几乎找不到表演场地。当时布利克街（Bleecker Street）有几家民谣俱乐部，但那里的人并不认为摇滚乐是“正经”的音乐形式（我所谓的“正经”无关难度或艺术性）。附近的公寓或沙龙有些爵士俱乐部，但那些地方也不适合做摇滚乐表演场地。对于大多数的俱

---

① Jerzy Grotowski（1933—1999），波兰戏剧家，20 世纪重要的戏剧大师。他的“贫穷剧场”（poor theatre）理论和实践撼动了欧美前卫剧场界，也因此奠定了他的崇高地位。所谓贫穷剧场与声光华丽的剧场正好相反，更专注于剧场本质的探讨。——译者注

乐部经营者而言，任何精神正常的人理所当然不会想欣赏一支他们从没在电台听过——或者在任何地方都没听过的乐队表演。

因此，当希利和少数几个人踏出试验的第一步，让乐队演奏自己的作品给三五好友和啤酒客听，此举非同小可。传声头像终于发表第一张专辑之后，也开始到纽约市以外的地方表演，却根本找不到这种观念开放的俱乐部经营者。于是，我们只好在任何肯让我们上台的怪诞场所演出，比如大学的学生中心，有个学生拿他家的立体声音响充当现场的扩音设备；还有匹兹堡的比萨店、新泽西州的生日派对。不过，短短几年时间，小型俱乐部如雨后春笋般出现，像我们这样的乐队因此可以一家一家表演，范围横跨北美与欧洲。但那是后来的事。

终于有个场所可以让任何有个乐队、有几首歌的人对外表达他的洞见、愤怒或疯狂，这不仅仅是带动潮流，根本就是在创造潮流。

要素 3：驻唱艺人在不表演的时段也能免费进场（也许还会有免费的啤酒！）

在 CBGB 驻唱的乐队之间并没有太明显的同行情谊。倒不是说他们之间有什么敌意，只是大家都想树立自己的创作风格，跟别人结盟有可能会弱化自己的特色。尽管如此，只要是在 CBGB 表演过的音乐人，希利就允许他们免费入场，那里自然而然就成了大家流连的地方。我们都不介意其他表演者看我们的表演不付钱，毕竟我们也没付费看他们表演。那时总有几个本地乐队成员端着啤酒斜倚在吧台旁，这股风气持续到多年之后，俱乐部和餐馆老板会免费供酒给模特，让她们在走廊里逗留，借此吸引更多顾客（通常是男性）。而在 CBGB，这是自动自发的过程，并非出于算计，也不那么可悲。这也意味着，无论是哪个乐队在表演，台下总会有观众。那些观众或许不是太专注，但至少有人在。所以，即便台上演奏的乐队还没有粉丝，也会有听众，勉强算是有听众。

要素 4：远离主流音乐场地

成功的表演场地提供了选择自由。我们之中某些人最后都发现，我们在别的地方没办法像在 CBGB 那么自在，其他地方的音乐也许会难以入耳。那么，这个场地正好让这些特立独行的人交流他们对主流音乐文化的厌恶。

那不代表我们所有人都用同样的方式回应这份孤立。如果你相信媒体报道，那么在 CBGB 演出的乐队就寥寥可数，但那不是事实。CBGB 虽然被笼统地冠上朋克摇滚的头衔，其实在那里表演过的乐队形形色色。有前卫摇滚乐队、融合爵士团体、即兴乐队，更有仿佛在布利克街走错方向才来到这里的民谣歌手。曼波士乐队（Mumps）走的是强力流行（power pop）路线，而你也可以说同样走强力流行风的衬衫乐队（The Shirts）是音乐剧《吉屋出租》（*Rent*）的先驱。对于当时横行整个地球的摇滚恐龙，我们很不服气，也非常不满意。我们各自以不同方式表达这股愤慨。不过，这里有个地方可以让我们相濡以沫，共谋新局。

当时已经存在的华丽摇滚乐队——纽约娃娃（New York Dolls）、大卫·鲍威、卢·里德和其他几个，给人很酷、很挑衅的感觉，可是，几乎任何跟主流音乐扯上边的东西似乎都无可救药地不着边际。老鹰乐队（Eagles）和他们那种慵懒的“加州语调”、视觉系“长发乐队”[①] 和迪斯科席卷所有电台，那些东西仿佛都存活在另一个宇宙。我们很喜欢迪斯科，可是当时摇滚乐手的普遍心态是，舞曲是“制造”出来的，因此既不真实，也不能打动人心。

当时所谓的现场表演最高理想在我们眼中同样不着边际。舞台摇滚（Arena rock）和大型节奏布鲁斯（mega-R&B）团体以他们的精妙演出成为传奇，比如烟火或宇宙飞船打造的壮观场面。这些表演跟我们的现实生活相隔无数光年。那只是一种逃避、一种幻想，娱乐效果十足，可惜，它们跟青春、活力与挫折毫不相干。那些艺人即使创作了一些好歌，也不是对我们或为我们这些人发言。如果我们想听些直接与我们对谈的歌曲，很明显我们得自己写。就算别人都不喜欢，

① 长发乐队（hair bands），指 20 世纪 80 年代普遍蓄留长发的摇滚乐队。——译者注

随便吧，至少我们会拥有几首别具意义的歌。

与此同时，包厘街往西几条街的苏活区艺术圈被概念派和简约派两大体系主宰。通常都是些枯燥乏味的东西，但那个地区的前卫作曲家（例如菲利浦·葛拉斯和斯蒂夫·赖克）创造的那种绵长单调、引人出神的重复性不知怎的撷取了一份简约的美感，让它展现魅力，其中某些元素渗入了朋克摇滚。这种迷幻音乐也窜上了俱乐部的舞台，音量和失真度都调到了最高。

20 世纪 60 年代的流行艺术变成一种运动，徘徊不去，产生突变，在与它的源头渐行渐远的同时，变得更具嘲讽意味。相较于概念派与简约派的某些阴郁作品，你会觉得这些艺人至少懂一点趣味。安迪·沃霍尔、罗伯特·劳森伯格（Rauschenberg）、罗森奎斯特（Rosenquist）、罗伊·利希滕斯坦（Lichtenstein）和他们的同路人则是以一种特别的挖苦手法拥抱一个我们熟悉的世界。他们认为流行文化是我们大家泅泳其间的水域。我想我可以代表当时纽约的很多音乐圈人士说一句：我们真心喜欢流行文化，也赞赏精雕细琢的歌曲技艺。传声头像曾经翻唱 1910 水果口香糖乐队（1910 Fruitgum Company）和穴居人乐队（The Troggs）的歌曲，而帕蒂·史密斯也翻唱过超级原始的《葛洛莉亚》（*Gloria*）和灵魂歌曲《千舞之境》（*Land of 1 000 Dances*），备受瞩目。当然，如果我们是只会表演口水歌的酒吧乐队，那么我们翻唱后的旋律肯定不被接受。而我所谓的酒吧乐队指的应该就是弗利特伍德·麦克乐队（Fleetwood Mac）、洛·史都华（Rod Stewart）、奥斯蒙兄妹（Donny & Marie）、红心乐队（Heart）、电光乐队（ELO）和鲍勃·西格（Bob Seger）。请别误解，这其中也有人创作过优秀的作品，但他们歌曲里的世界并不是来自我们的生活体验。我们这些郊区孩子成长过程中在收音机里听见的那些更早期、更原始的畅销流行歌曲如今简直像沙砾中的钻石。翻唱那些歌是让自己最早期的流行音乐经验跟目前的雄心壮志联结，是为了唤醒那股纯真的喜悦与意图。

如果要用风格流派描绘艺术与音乐的关联，或许我会说雷蒙斯乐队和金发美女乐队是流行艺术乐队，而传声头像是带有节奏布鲁斯风格的简约派或概念派艺

术乐队；自杀乐队是兼具乡村摇滚元素的简约主义者；而帕蒂·史密斯和电视乐队则是浪漫派表现主义乐队，偶尔带点超现实倾向。当然没这么简单，根本没有什么东西可以跟艺术运动相提并论。这些乐队的共同点是，我们都在一个我们都喜欢的流行音乐类型架构底下创作，近年来也都在渐渐远离它。结果，我们偶尔都会从其他地方寻找灵感，比如美术、诗词、行为艺术、变装表演和马戏团杂耍，全都是我们取经的对象。被迫往音乐之外去寻找不是坏事，那可能是孤注一掷，但它能激励大家创造出新东西。

要素 5：房租必须便宜！便宜！再便宜！

过去 CBGB 位于龙蛇杂处的角落里，如今[A]那里有美食商店与豪华餐馆。当年[B]的纽约下东区与包厘街周边的环境实在叫人不敢恭维，到处都是酒鬼。如果不巧撞见某个酒鬼在联合超市里当众解下裤子，在走道上拉屎，那情景可一点都不浪漫，只有恶心与沮丧。我们在那地方生活的感受多半也是如此，但租金很便宜，我、蒂娜与克里斯在克里斯蒂街合租的公寓一个月只要 150 美元，虽然没


A


B

有马桶、淋浴设备，甚至没暖气。一分钱一分货。

到了冬天，你很难判断某个倒卧人行道雪堆上的人究竟只是喝醉酒或嗑了药，还是一具死尸。我们公寓附近有个区域聚集了全城最低价、最肮脏的性工作者。再往东走，海洛因几乎是公然在街角交易，而邻近的废弃建筑就成了毒虫的嗑药天堂。人行道上处处可见印有各种“品牌”商标的透明玻璃包装纸。在这种环境底下出人头地，变成市区的明星，这实在不是传统观念所谓的在音乐圈“成名”。我们之所以觉得自己有所成就，是因为受到同侪认同，其实我们的父母和所有的圈外人都看得出来我们还是栖身在社会的阴暗角落里。

不过，在这个地方生活，在这个地方创作，意味着你还是属于某个群体，你在那里可以感受到一丁点儿归属感。尽管以现代标准来看，那里的租金简直便宜得不像话，但我们三个传声头像的初创团员还是合租一间公寓，好省点开销。其他人也都是如此，金发美女乐队的公寓就在包厘街上 CBGB 往南一点的地方，引领雷蒙斯乐队风格的阿图罗·维加（Arturo Vega）的住处就在街角。

那个地区文化史上的某些浪漫主义氛围确实还萦绕在我们脑海，那些给我们很大启发的人仍然还是社区的中流砥柱——威廉·巴勒斯[①]住在附近，艾伦·金斯伯格[②]也是，我们想象自己某种程度上在延续他们的功绩。他们虽然不是乐手，却和我们接触到的一流音乐一样给人无限灵感。尽管巴勒斯和金斯伯格都很难被归类为“浪漫派”，但他们对待生命、对待艺术的态度已经成了放克音乐神秘特质的一部分，让那个脏乱街区在我们眼中多了一份迷人光彩。

低廉的租金让艺术家、音乐家和作家在收入有限的摸索阶段得以存活。让他们有时间成长，也允许那个培育并支持所属成员的社群有时间慢慢成形。众所周知，当这些破落社区被改造成体面的中产阶级社区，无论本地人还是艰苦谋生的

---

① William Burroughs（1914—1997），美国作家兼社会评论家，被誉为最擅长挖苦政治、最有文化影响力的艺术家。——译者注

② Allen Ginsberg（1926—1997），美国诗人，他于 1956 年发表的长诗《嚎叫》（*Howl*）对当时美国的物质主义与墨守成规提出激烈批判，影响范围涵盖文学、音乐与影像创作。——译者注

创作族群就会被排挤出去。不过，并非所有租金低廉的社区都能成为艺术创作的集中地。最近我住在曼哈顿的西三十街这一带，以前这里租金也不高，却没有形成过任何社群，光是廉价租金还不够。

要素 6：乐队应该获得合理的报酬

在 CBGB，乐队的报酬是门票收入的全部，或相当不错的抽成。希利的利润仍然来自吧台，当乐队吸引越来越多顾客上门，他的收入也比过去好得多。起初传声头像的成员白天还得打工，大约一年之后，我们开始可以专心投入音乐工作，因为我们演奏时经常客满——至少有 350 名付费顾客，我们分配到的门票收入已经足以维持生活。如今的俱乐部恐怕不会有这种事。CBGB 是我们的安全港，无论在创作上还是经济上都是。

后来我听说有乐队必须付费才能到某些俱乐部演出，觉得这种发展实在变态得很。乐手们与生俱来的那份想要创作与表演的渴望非但没有得到支持，反而被剥削。这等于利用人类的基本需求——比如爱人与被爱的渴望，从中获利。真叫人反胃。那是时代的象征，一个以我为尊的时代来临了。

要素 7：鼓励人际透明度

CBGB 有几间门户洞开的小休息室，所以，任何过路人都可以看见你拿出乐器调音。那里没有隐私可言，有时还蛮恼人的，但这也许是好事。毒虫和情侣会想办法躲到四下无人的地方，表演者却必须透明化。如此一来，想要大牌就很困难，也不切实际。在这种环境下要大牌未免有点可笑：表演者不得不跟观众互动、交流；没有所谓的贵宾区；厕所是出了名的脏乱。我很确定有一段时期里面连马桶座都没有，或许还有个马桶被人砸烂了。这种情况对场所本身并没有加分作用，因为一点也不迷人，更不浪漫。表演时可运用的资源受限，又得跟观众打成一片，这

对演出者或许很有助益，只是，俱乐部里出现被砸烂的马桶毕竟是既悲哀又恶劣。

没有乐队演出的时间，CBGB 的点唱机始终都播放着音乐。希利在机器里放的多半都是当地乐队的 45 转唱片，因此，如果哪个乐队花钱录了歌，压成 45 转唱片，你就知道纽约市里至少有一部点唱机可以让它容身。当然，那部点唱机里还有很多其他极富创意的乐队发表的神奇专辑，比如小丑乐队、神秘客乐队（The Mysterians）。就算整部点唱机里只有莱尼·凯伊的《原金》（*Nuggets*）合辑，大家也会欣然同意。奇怪的是，在 CBGB 演奏的乐队在音乐风格上尽管各有千秋，大家却都是从同样的歌曲和乐队中汲取养分。每天晚上，我们耳畔的音乐随时都在提醒着我们自己从何处来、身在何处、往何处去。如今回想起来，那种力排众议的选曲方式未免沦于教条——千万别让人偷偷塞张爵士或民谣进去！但那里打造出一种团体感，这对纽约人来说实属罕见，因为他们洪水猛兽般的自我是形成社群的一大障碍。某种程度上，那部点唱机是一种集体创作，点唱机跟毫无隐私的休息室一样，让大家享有平等的机会。

很多音乐俱乐部经营得像电影院一样：节目结束时，观众就得结账离去。你没办法到这种酒吧去瞎混，因为他们制定了严格的节目时间表，如果你比节目开场时间提早抵达，而前一场节目还没结束，你也不能进去看。不用说，不会有人在那种地方消磨时间。那里没有乐手的社群，也发展不成音乐场所。我听说那里有女服务生和酒保，因为他们是少数可以整晚在那里逗留的人。纽约老乔酒吧总监比尔·布莱金（Bill Bragin）为酒吧安排了很多年的优质音乐表演，只是，尽管我非常喜欢去欣赏那些节目，却也发现酒吧的时间表安排得很紧凑。看完表演之后，我通常直接打道回府。那里的音乐或许很动听，却不可能带来意料之外的惊喜，人们只看得到他们买票去看的节目。这种地方可以在短时间内创造更多利润，因为他们每一场节目都可以收一次入场费，而一个晚上往往有两场表演，有时甚至排到三场，每一场都有不同的观众。可是这其中并没有忠诚度可言，没有培养出既信任酒吧又信任音乐的支持群众。

纽约市里还有一些像这样的地方，比如东村的 Nublu 和威廉斯堡的 Barbès

and Zebulon。只是，等这本书上市，这些地方或许也消失了。

要素 8：观众可以无视乐队的存在

早期 CBGB 的吧台很长，你得走过吧台，经过小小演奏台，才能看到最里面的台球桌[C]。不论是欣赏乐队表演（算是吧，乐队其实背对着你）还是等待下一支乐队上台时的空档，你都可以顺道打打台球消遣消遣。CBGB 的空间很狭长，只有一小群乐迷可以站在舞台前，绝大部分的观众如果不是围在吧台附近，就是在台球桌附近流连，而乐队后方的那些人多半没把心思放乐队上。听起来不太理想，不过，观众不专注聆听（通常好像只有舞台前那一小群观众在用心听），对演奏者而言或许相当重要，甚至颇有益处。这种怪异、放松，甚至有点无礼的环境给予表演者更自然、更随性的创作空间。

后来，希利变更（我避免使用“改建”这个词）舞台位置，还更新了音乐设备，CBGB 因此拥有城里数一数二的音响效果[D]。这显然是非常开明的作风，至少音乐方面是如此。毕竟大多数酒吧主人都不喜欢做设备上的升级，只要酒客愿意上门，又何必多此一举？我倒觉得希利是在放长线钓大鱼，也许他希望未来酒吧可以现场录音，为他开辟另一笔财源。谁晓得呢？也许他只是一片好意！

这种悠闲的氛围某种程度上让我想起街头卖艺。在街头表演时，要吸引一两个过路人驻足观赏从来就不困难，但如果你能让那些行色匆匆赶路的人停留片刻，那么你就真的有所突破了。有时候，反倒是那个似乎整晚都在打台球的人会在表演结束时过来跟你说说话，让你明白原来他们才是真正用心的听众。

音乐场所的传承

某些在 CBGB 发迹的乐队跟唱片公司签约之后，就越来越少在那里表演。

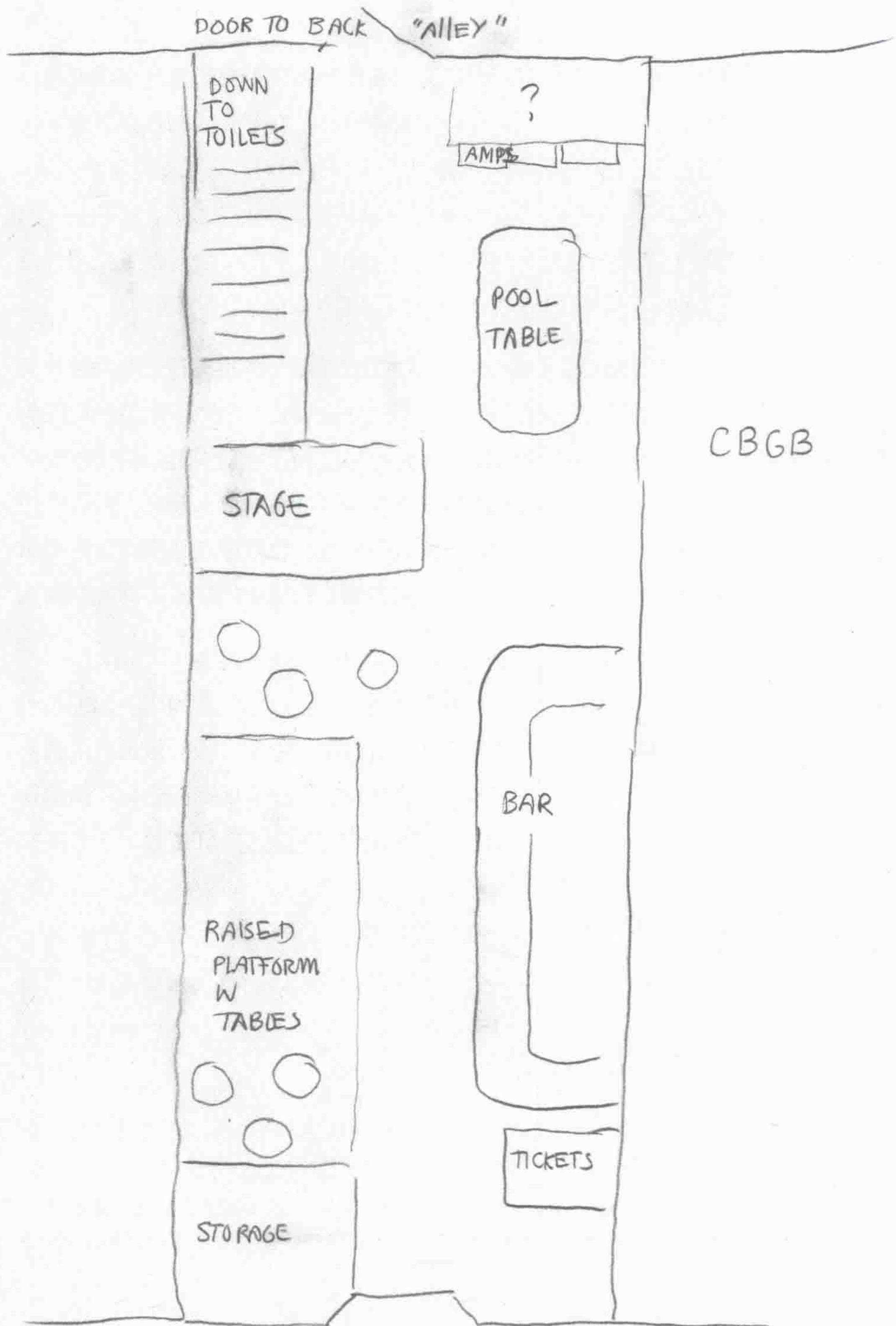
有的上路展开巡演，有的则是闭门创作、练习新作品，在专业的路途上又迈进一小步。传声头像就是其中之一。我至今还记得 20 世纪 70 年代晚期我常窝在东村公寓写歌，等写出具体成品，就会到 CBGB 去。离开家门对我来说就是某种奖赏。CBGB 甚至出现在我们创作的歌《战时生活》里，歌词是以巴德尔 – 迈因霍夫组织[①]的角度来想象 CBGB，也就是一群“城市游击队”成员怀念着过去在酒吧流连的日子。到外面的世界闯荡越久，我们越是想念在熟悉的老地方打发时间的日子。

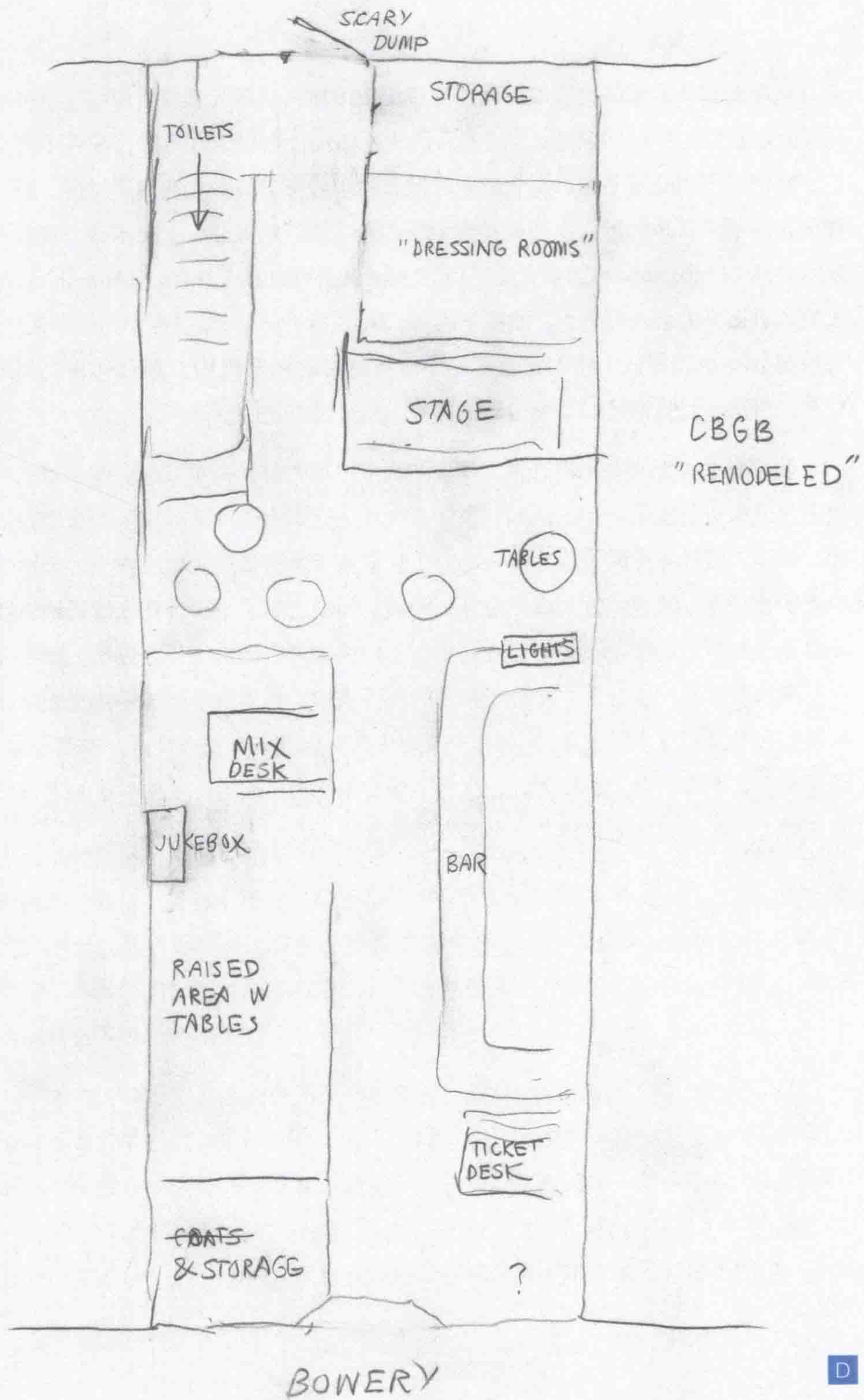
接下来那几十年间我经常重回 CBGB，后朋克时期——我在写这本书时，又重新受到瞩目的乐队填补了我们这些外出巡演的乐队留下的空缺。他们把自己的音乐和表演发挥得更淋漓尽致，相较之下，我们这些人反倒显得温驯。DNA 合唱团、灌木热带鱼乐队（Bush Tetras）和歪扭乐队（The Contortions）为酒吧带来更新颖的音乐形态，有时也更为激进。某种程度上，他们守住了我们许下的承诺，继续创作粗犷且创新的音乐，有很长一段时间，CBGB 始终是一波波新秀乐手的发迹地。

随着时间流逝，人们可以在各类型的音乐场所欣赏新乐队的演出，CBGB 依旧稳若磐石。希利从来没有将酒吧改头换面，也没有让它变成观光景点或主题餐厅，真是好心人（不过，据传拉斯维加斯即将出现一座山寨版纽约东村，里面会重建一间 CBGB）。CBGB 常会让那些慕名而来、预期自己会踏进某个气势宏伟的摇滚天堂的访客或观光客诧异不已。CBGB 没有豪华的气派，但它可以让人听到酝酿多时的音乐。我记得 20 世纪 90 年代中期在那里看见一支很杰出的乐队，也就是日本两人女子组合 Cibo Matto，几星期后又看见以马克·安东尼·汤普森（Mark Anthony Thompson）为首的巧克力天才乐队（Chocolate Genius）出现在隔壁的 CBGB 走廊。CBGB 活跃的时期出乎意料地长。

那次之后有一段时间我很少去那里，因为我感兴趣的音乐在别的地方，再

① 巴德尔 – 迈因霍夫组织（Baader-Meinhof Group），1970 年至 1998 年出现在西德的左翼激进份子团体，后来更名为 Rote Armee Fraktion（即赤军旅，简称 RAF），被联邦德国政府视为恐怖组织。——译者注


DOOR TO BACK
"ALLEY"
DOWN
TO
TOILETS
?
AMPS
POOL
TABLE
CBGB
STAGE
BAR
RAISED
PLATFORM
W
TABLES
TICKETS
STORAGE
BOWERY
C


SCARY DUMP
STORAGE
TOILETS
"DRESSING ROOMS"
STAGE
CBGB
"REMODELED"
TABLES
LIGHTS
MIX DESK
JUKEBOX
BAR
RAISED AREA W TABLES
TICKET DESK
~~COATS~~ & STORAGE
?
BOWERY

D

者，包厘街和邻近地区转变成时尚的颓废文人地域，这种改变宣告那些生意惨淡（除了纪念 T 恤之外）的店家即将走入历史。CBGB 吹起熄灯号时，我并不想念它，它已经不再充满活力，而它歇业时掀起的那股怀旧风潮实在有点讨厌。别的夜店也造就了音乐场所，比如最初位于纽约曼哈顿区的 Knitting Factory、加拿大多伦多的 El Mocambo、加拿大温尼伯的 Area、纽约的 Don Hill's 与 Hurrah's，却没有人这么卖力地哀悼它们。我猜是因为 CBGB 有一份坚韧，适合作为故事题材。我曾经居间协调那栋大楼的业主（一个服务游民的慈善机构）和 CBGB 之间的交易，可惜，我觉得怀旧情绪凌驾了理智，完全没有妥协空间。

我列举的规则并非不可动摇，把它们当成指导方针，避免采取一些乍看之下很明显或很合逻辑的行动。例如，也许有人认为让顾客专注聆听乐队的演奏很重要，然而，或许相反的措施才能带动对乐队或乐手的忠诚度。重点在于，当地创作者的才华得以展现。近来纽约地区有些新的酒吧造就了不少音乐表演场地，我不清楚这些新的场所是不是符合我的规则，但那些地方确实很让人放松，你可以在那里打发时间，也有乐手前去欣赏别的乐手表演。音乐场所形成的方式无疑证实我们大家都拥有无限创意。那些在外界眼中欠缺创意的人们或地区——底特律、曼彻斯特、谢菲尔德、西雅图，一夕之间爆发创作力，因为许多根本不知道自己有这种才华的人突然创意勃发，也感染了周遭的人们。

09

业余创作者！

音乐由那些我们在特定时间与地点接触到的声波组成。它出现了，我们意识到它，之后它就消失了。音乐“体验”的不光是那些声波，还包括它出现的场景。很多人相信伟大的艺术总隐藏着某些神秘本质，认为艺术作品之所以能深深打动人，也都是因为它。这个不可捉摸的东西还没有被解析出来，但我们都知道，人际、历史、经济与心理等因素也跟作品本身一样，都会左右我们的感受。艺术不会独立存在，而各种艺术之中，音乐基于它稍纵即逝的特质，更像是一种经历，而不是某种物品。它跟你在哪里听见它、支付多少费用、在场有些什么人等紧密相连。

创作音乐、服装、画作乃至食物的行为与单纯地消费它们有着更不相同，但或许更有益的效用。然而，长期以来，官方在艺术的教育与预算分配上似乎不以培养广大群众的创作力为目标，而是反其道而行。有时候，那些掌权的人似乎不想让我们享受自我创作，而是希望建立一种文化阶级，贬低一般人的业余创作，鼓励大家消费，而非创造。我这么说好像在暗示其中隐藏着某种庞大阴谋，其实

不然，但我们面对的境况确实让人觉得有这样的阴谋存在。我们受到的音乐教育与音乐本身的社会经济地位，都会决定它是否能融入我们的生活，也决定未来我们的生活中会出现什么样的音乐。资本主义倾向于创造被动的消费者，从各方面来说，这种倾向会产生反效果。毕竟，我们的创意与创造力是很多表面上无足轻重的产业存在的重要因素。

业余的优势

马克·卡茨在他的著作《捕捉声音：科技如何改造音乐》里表示，1900 年以前，美洲地区音乐教育的目标在于“教导学生如何‘创造’音乐”。[1] 到了 20 世纪初，留声机与灌录音乐的问世改变了一切。我知道你在想什么，我毕竟是个很大程度上仰赖专辑销售的人，科技改变了世人聆听音乐的方式，这种现象对像我这样的创作者或对我们这个文化里的大众岂非美事一桩？



当然，大城市里的人们可以欣赏到专业音乐家的演出，即使在小城镇上，也有职业表演者在舞会或婚礼上献艺，这种事在世界各地都还看得到。并非所有音乐都是由业余人士表演的。然而，100 年前，大多数人都住在大都市以外的地区，对他们来说，音乐是本地产物，通常由朋友或家人演奏。很多人一辈子没看过歌剧，也没听过交响乐。或许会有演艺团体路过，不过，在音乐演出方面，住在大都市以外地区的人们通常都得自娱自乐（到了 20 世纪 20 年代，由 10 000 个地区性演艺中心组成的肖托夸 ① 网络成立了，让人们得以欣赏到来自其他地区的音乐或演说）。

① 肖托夸（Chautauquas），19 世纪晚期至 20 世纪初风行美国的成人教育活动，为社区提供娱乐与文化教育，成员包括演说家、教师、音乐家、艺人与牧师等。第一次活动在纽约州的肖托夸举办，因此得名。——译者注

著有《审美的人》(*Homo Aestheticus*)一书的文化人类学家埃伦·迪萨纳亚克(Ellen Dissanayake)说，早期——她指的是“史前时代”，所有艺术形式都是集体创作而来，借此增强族群凝聚力，进而提升存活机会。换句话说，从进化的角度来看，写作(说故事)、音乐与艺术有其实际用途。就像运动一样，音乐创作或许也是一种赛事，一支“音乐队”可以达到个人达不到的目标。音乐创作的目标绝非仅限于词曲填写与即兴创作。[2]

只是到了现代，人们已经认定艺术与音乐是个人努力的成果，而不是族群的产物。个别天才的“模因”(meme)影响非常强烈，甚至左右了我们对自己文化源起的看法。我们总以为自己可以，甚至必须仰赖那些天赋异禀的人带领我们来到新的领域，赐予我们他们的真知灼见与杰出创作，而且，那个人当然不是我们自己。这并不是什么新鲜论点，只是，商业化的录音作品促使我们的态度出现巨大转变。录音作品的普及，使得大城市音乐创作者那些更为都市化的音乐(亦即专业人士的作品)——乃至住在遥远国度的专业音乐家的作品随处可闻。业余人士和本地创作者一定觉得有点胆怯。

如我在第4章所说，第一代留声机兼具录音与放音功能，因此，有那么一段短暂时期里，所有的业余人士都有机会变成专辑艺人。那些录音作品音质不算太好，里面包括了很多口语内容，很多对录音机说的话，算是某种有声信件、有声明信片。本地歌手和家庭演奏者的粗糙音质与留声机厂商发行的专业艺人录音专辑并存了一段时间。不久，那些厂商发现，如果音乐的流动是单向的，那么他们就能赚更多的钱，所以留声机的录音功能被取消了。当代文化里很多科技都有同样趋势，计算机与软件公司、版权与财产权背后的执行者和游说团体削弱了非专业人士稚嫩的创意表现。业余音乐创作者只得坐上冷板凳。这就是所谓迎合人类意志的市场真相!

进行曲之王约翰·菲利普·苏沙对业余人士创作的音乐价值极其推崇。以下是他在1906年发表的文章《机械音乐的威胁》里所写的话：

这种对艺术的广泛喜好源自民间或教会、源自乡村乐队，也源自学习弹奏那些最接近那个族群的乐器。美国的工人阶级拥有比世界其他地区更多的钢琴、小提琴、吉他、曼陀铃琴和斑鸠琴……（可是如今）自动音乐装置占据了它们的位置。

当人们不需要费力学习、经常练习，也不必经过学艺的漫长过程，就能在家里听到音乐，那么业余音乐家的消失只是时间问题……

业余主义的潮流不得不消退，最后只剩下机械装置与专业表演者。

那么国家的嗓音呢？它会不会变弱？国家的胸怀呢？它会不会缩小？

我喜欢他的措辞：国家的嗓音，国家的胸怀！很惠特曼①。

演奏小提琴、吉他和手风琴的乡村舞曲管弦乐队每隔一段时间就得稍事休息，这种音乐的中断让所有参加者得以彼此交流、喘口气。如今永不疲乏的机器可以持续不断地演奏下去，而舞会最美妙的娱乐效果因而被消除了。

这是很有趣的论点，却很少有人提出。苏沙的意思是，某种程度上，节目与节目之间的间隔或许跟表演本身一样重要，至少对人际交流而言是如此。没有娱乐的时段跟享受娱乐的时段一样重要，太多音乐，或者说太多连续不断的音乐，也许不是件好事。这有点违反常理，但我倾向于认同。在苏沙心目中，录制音乐带给他的感受就像“在鳟鱼溪流旁吃罐头鲑鱼一样，既不开心，也不适宜”。[3]

苏沙或许有点大惊小怪、杞人忧天，但他对业余音乐创作的看法未必全然荒谬。我自己也并非一开始就是专业人士。有好几年的时间里，我只想当个跟朋友玩玩音乐的业余创作者。有些最让我满意的作品其实是这种天真热情下的产物，而非基于专业考量。音乐创作总是脱离不了人际关系，因此，在创作过程中我遇见了一些不做音乐就无缘结识的人。音乐巧妙地掩饰了我在社交能力上的不足，

① Walt Whitman（1819—1892），美国诗人，有“自由诗之父”的美誉，作品颇有争议性，著有诗集《草叶集》（*Leaves of Grass*）。——译者注

我也从中学习到跟人相处的技巧。这些无关个人的聪敏度与艺术技能，却非常管用。

业余玩家那种“满不在乎”的态度是另一项珍贵的特质。西班牙电影导演费尔南多·楚巴（Fernando Trueba）宣称，很多导演最出色的作品正是那些他们不怎么在意的作品。他说，导演们越是处心积虑地想拍出代表作，作品反而不如这种不怎么在意的影片有深度。业余心态——或者说业余者那种不加矫饰的特质，有时是一种解放。

根据马克·卡茨的说法，很多教师认为录制音乐可以培养学生对音乐的兴趣。留声机刚问世时，学校对于是否采用这种设备不无疑虑，却有不少知名教育家公开宣扬它的好处。约翰·劳伦斯·厄伯(J. Lawrence Erb)就是其中之一。他说:“机械播放机的整体效应就是提升对音乐的兴趣，刺激听者创作音乐的欲望。”只是，就算业余音乐家人数确实有所增长，也为时甚短。[4]

1900 年以前，上流社会聆听的音乐理所当然跟普罗大众不同，但两者之间总会有部分重叠。意大利歌剧里那些朗朗上口的曲调——我们今天视为高级艺术的音乐，就连当时的农夫也能随口哼唱，更常出现在市镇广场的铜管乐队演奏里。这些咏叹调是那个时代的流行歌曲，这种曲调的大众化并不是屈从的结果，不是一般大众感恩戴德地去喜欢那些“优越人士”钦点的音乐，它是如假包换的流行歌。然而，也许只要社会上有所谓贵族或精英分子，他们就会带动风气，让大众觉得某种音乐与艺术更为优质、更为细腻、更为纯熟，也只能被少数人欣赏。

录制音乐尽管音质尖细又沙沙作响，却让所有人都能听见这些世故纯熟、造诣深厚的艺人的作品。音乐教育蓬勃发展，教育的重心也迅速转移：如今重点在于认识并了解音乐形式，而非创作。新的教学目标在于让学生接触各种形态的音乐，听些他们过去没有机会聆听的音乐类型。不但教学强调聆听，教育的目标也被明确定为让学生欣赏某种比那些粗俗、普遍化的音乐形式更优质的音乐。

音乐好在哪里

某些音乐真的比其他音乐好吗？谁来决定孰优孰劣？如何从音乐对人的影响判定它好或不太好？

很多人跟埃伦·迪萨纳亚克一样，觉得音乐虽然不能拿来修理渗漏的水槽，但它对人类一定有好处，否则它不可能流传至今，还在我们的生活中扮演这么重要的角色。甚至，人们认为某种类型的音乐比其他类型对人更有益。某些音乐能让你变成更“善良”的人，同理可证，某种音乐可能对人有害（意思并不是说它会伤害你的耳膜），当然也就欠缺提升道德感的效用。这种论点是假设听见“好”音乐时，你会变成一个更有道德良知的人。为什么会这样？

那些决定什么好、什么不好的人的背景有助于说明他们的态度。对高级艺术的喜爱经常被拿来与卓越的社会经济地位画上等号，音乐就常常发挥这样的功用。加拿大作家柯林·伊塔克（Colin Eatock）指出，7–11 便利店、伦敦地铁和多伦多地铁播放古典音乐以后，强盗抢劫、暴力攻击和破坏公物等案件确实减少了。[5] 哇，果真威力强大。音乐竟能改变行为！这个统计数字被拿来充当证据，证明某些音乐确实拥有某种神奇、提升道德感的功效。多好的营销机会呀！但是，也有人认为播放特定音乐只是让某些人感到自己不受欢迎，他们知道那不是“他们的”音乐，也听出了音乐里的信息。诚如伊塔克所说：“走吧，这里不是你的文化空间。”更有人形容这是“音乐杀虫剂”，只是运用音乐来创造并掌控社会空间。[6]

经济学家约翰·梅纳德·凯恩斯（John Maynard Keynes）甚至宣称，很多种业余与流行音乐确实会降低人的道德感。一般来说，我们从小被灌输的观念是，古典音乐——也许还包括某些类型的爵士乐，含有一种道德疗效；而嘻哈与舞曲——当然还有重金属音乐，则是完全欠缺正面的道德要素。我在这里说这些话，听起来难免有点可笑，但这种论点一直左右着很多关于艺术的决定，也决定了我们要如何拥护艺术。

为《星期日泰晤士报》（*Sunday Times*）撰写文章的英国文学批评家约翰·凯瑞（John Carey）写过一本很棒的书，书名叫《艺术有什么好？》（*What Good Are the Arts?*），书中提到官方认可的艺术与音乐享有何种特权。凯瑞引用哲学家康德的话说：“我主张美的事物是优良品德的象征，唯有如此，它才能带来愉悦的感受……在纯粹的愉悦感受之外，人的心灵还能意识到一种升华与提升。”[7] 那么，根据康德的论点，我们之所以觉得某件艺术作品很美，是因为我们意识到作品里存在着某种仁善的、道德的本质，它提升了我们，而我们也满心欢喜。但我很好奇我们怎么意识到这种东西？根据这种论点，愉悦与道德提升是相关联的。单纯的愉悦欠缺这种美好的相关性，因此不是好东西。不过，只要牵扯上道德提升，愉悦就可以被谅解。这话听起来未免有点神秘，甚至有点愚蠢，特别是如果你赞同美的标准是相对的。在康德的新教世界里，所有形式的感官享受无可避免地引向松散的道德观和永恒的毁灭。愉悦需要经过道德调合，才能被接受。

歌德造访德勒斯登美术馆[B]时，说他“在情感上仿佛进了上帝的圣殿”。他



指的是情感的正向提升，而非因为即将见到《旧约》里的神而感到恐惧与颤抖。19 世纪才华出众的英国散文家威廉·黑兹利特（William Hazlitt）说，走进帕尔摩街上的国家美术馆，就像到“至圣所”去朝圣，是“在艺术神殿里表现出来的虔诚行动”。[8] 同样地，显然这尊艺术之神宅心仁厚，不会因为威廉偶尔犯下美学上的过失，就用闪电劈打他。如果你认为这样的惩罚有夸大之嫌，别忘了在黑兹利特的时代之前不久，人们确实会因为小小的亵渎罪被烧死在火刑柱上。如果欣赏优质艺术或音乐等同于在神殿里祈祷，那么艺术上的亵渎罪想必也该受到惩戒。

如果说高级艺术于你有益，那么它应当可以像药品一样开处方。就像疫苗接种，它可以抑止，可能的话，甚至可以扭转我们的某些基本倾向。浪漫派诗人塞缪尔·泰勒·柯立芝（Samuel Taylor Coleridge）写过，穷人需要艺术来“净化他们的品位，助他们戒除那些玷污品德、贬低人格的习性”。19 世纪英国小说家查尔斯·金斯利（Charles Kingsley）说得更直率：“图画让我心里充满神圣思绪，你为什么不行，我的兄弟？相信它，疲惫的工人，尽管你居住陋巷、屋舍拥挤、妻子瘦弱苍白，相信它。你也一样，总有一天，你们也都能享有属于你们的美好。”[9] 伦敦白教堂美术馆就设立在劳动阶级住宅区，好让那些在社会底层被践踏的人们也能体验到生命中的精美事物。我个人也从事过体力劳动，我可以证明，结束一整天耗费体力的工作后，你只想来杯啤酒、听点音乐或看看电视。

在海洋另一边，美国的工业巨子延续这种做法。1872 年他们在纽约设立大都会博物馆，在里面摆满他们收藏的大批欧洲艺术品，希望博物馆能发挥凝聚力，团结日趋多元化的市民。由于越来越多移民涌入美国，情况确实有点急迫。大都会博物馆的创办人之一约瑟夫·霍奇斯·乔特（Joseph Hodges Choate）写道：“高级艺术的美有直接的教化作用，可以教育那些务实又勤勉的人，让他们更为文雅。”[10]

已故的托马斯·霍文（Thomas Hoving）在 1960 年到 1970 年间执掌大都会博物馆，他的对手约翰·卡特·布朗（J. Carter Brown）在华盛顿经营国家美术馆，

他们俩都认为，艺术大众化等于让所有人喜欢自己欣赏的东西，也意味着所有人都知道，这里——在他们的博物馆里，有好东西、有重要的东西，有那些散发神秘氛围的东西。下图左边是大都会博物馆 20 世纪 60 年代在《生活》杂志刊登的宣传文字[C]。背后的思维是，即便只是明信片大小的复制品，举世公认的名作仍然能对美国大众有所启发，而且价格多么低廉！

过去（现在仍是）音乐也是以同样的方式呈现。下面右侧的图片是不久前出现在《纽约时报书评》里的广告[D]。这份广告与学习弹奏音乐以自娱或自我表达无关，而是在提醒大家，古典音乐比你或你那些可悲的朋友创作的音乐更有价值。费用比当时大都会博物馆门票 1.25 美元贵一点，但时代已经改变了。只不过，效果是一样的：让你对自己的所知所学、或已经喜欢上的东西感到焦虑不安，并且教导你如何去改善。

这种思维让霍文等人打造出如今普遍流行的博物馆特展。第一场展览一炮而红，把图坦卡蒙法老王呈现在大众面前，或者，更精确地说，把大众带到图坦卡蒙王面前。这些展览“主动出击”，将大都会博物馆和其他理念相同的博物馆变成广开方便之门的庙宇。我们几乎忘记大都会博物馆曾经是一栋过度装饰、遍地灰尘的老旧建筑，那场展览让它摇身一变，成为最受欢迎的去处。

C D

24 of the finest paintings of VINCENT VAN GOGH

REPRODUCED IN full-color MINIATURES

The Metropolitan Museum of Art

$1.25

How to Listen To and Understand Great Music

AT LAST... 48 Brilliant Lectures That Let You Comprehend and Enjoy Great Music More Fully than Ever Before!

SAVE UP TO $520!

以下是大都会博物馆几场热门特展的参观人数统计[11]：

- “图坦卡蒙宝藏特展”（1978—1979 年），1 360 957 人次。
- “达·芬奇《蒙娜丽莎的微笑》特展”（1963 年），1 077 521 人次。
- “梵蒂冈收藏展——教宗与艺术特展”（1983 年），896 743 人次。
- “巴黎的画家：1895—1950 年”（2000—2001 年），883 620 人次。
- “印象主义的起源特展”（1994—1995 年），794 108 人次。
- “圣马可之马特展”（1980 年）742 221 人次。
- “毕加索特展”（2010 年）703 256 人次。

霍文也骑自行车，所以他的生活并非只有精致艺术[E]。事实上，他在进入大都会博物馆之前当过公园管理处处长，他的政绩显著，改变了很多纽约人的生活。他被指派为博物馆馆长时并没有相关资历，人们总说凡事要相信专家，他的成功是最佳反例。禁止车辆在周日驶入中央公园的就是他，在纽约市各地设置超过一百处小公园的也是他，他让市区里的空地和一些奇形怪状的闲置土地充分发挥了功能。

轰动特展的名单再加一笔，那就是 2011 年的亚历山大·麦昆纪念展。这场展览让民众不辞劳苦地在高温闷热的天气里排队几小时[F]。坦白说，我能明白麦昆的展览为什么受欢迎，至于其余那些我实在无法理解。麦昆设计的服饰在展览馆里隐含着一股跨时代氛围：在主办单位的策划下，那些衣物俨然上演着科幻歌剧，或电视剧《权力的游戏》（*Game of Thrones*）里那种刀剑与法术世界的性感版。





这场展览创造出一个略微惊悚的另类宇宙，绝非只是一系列穿在人体模型身上、设计考究的服饰。展览中那股超越尘世的诡异氛围似乎远比“圣马可之马”更为平民化。

约翰·凯瑞可以说直接推翻了欣赏高级艺术对你大有益处的说法，我要假设我们可以把他这个以美术为主的观念引申到音乐。他问道，怎么有人会相信艺术（或音乐）能够诱发道德行为？他的结论是，判定那些喜欢高级艺术的人更具道德感其实是一种阶级意识。他说：“事物本身并没有意义。它们的意义是由那些解释它们的人所赋予的。高级艺术只是一种吸引少数人的东西，那些人拜自身的社会地位所赐，可以不必为生活奔波劳碌。”[12] 这种艺术之所以迷人，是因为它没有实用性，至少目前为止没有。

他根据这一观点进一步推论，对所谓的“艺术塑造个性”做出以下结论：

> 有人说：“我的感受比你的感受更有价值。”这种假设高级艺术让生命更有价值的论点，其实是对那些不接触这种艺术形式的普罗大众的一种根深蒂固的傲慢……并且假设他们的人生不那么有价值、不那么充实。艺术这个宗教让人性更为卑劣，因为它鼓励人们去贬低那些被视为欠缺艺术涵养的人。[13]

尽管人们持续宣扬艺术属于大众，所有人都能因它受益，我倒不认为艺术的呈现方式完全大众化了。虽然看似亲切，但它通常是上行下效的文化：我们要你们大家都来看、都来听、都来欣赏，不过，千万别以为你自己做得出来。甚至有人认为，所谓的“真正的艺术”其实跟你日常生活的真实面貌毫不相干。20 世纪英国艺术评论家克莱夫·贝尔（Clive Bell）写道：“要鉴赏艺术作品，我们不需要生活中的任何东西，不需要对艺术概念与相关事物有所认识，也不需要熟悉它的情感。”[14]

“优质”艺术品据说超越时间与空间，像贝尔这样的人认为艺术品几乎在任何情境下都是优质的。苏格兰启蒙运动哲学家大卫·休谟（David Hume）一口咬

定世间存在所谓“恒久不变的标准”，而它“在世界各个角落满足不同国度、不同年龄层的人”。[15] 言下之意是，伟大的作品——如果它确实伟大，不应该局限在它自己的时空里。我们不应该知道它是如何、为什么或在何时被构思、被接纳、被营销或被销售。它在尘世间自由浮动、超越一切、轻灵飘逸。

这根本是胡扯。如今我们认为“永恒”的作品刚问世时多半不被肯定。凯瑞指出，莎士比亚并不是万人迷，伏尔泰和托尔斯泰就不太欣赏他，达尔文甚至觉得他“难以忍受地枯燥”。[16] 有好几十年的时间，他的作品被取笑为低级又庸俗。同样的情况也发生在像维米尔（Vermeer）这种大画家身上，他的作品直到近代才“恢复名誉”。作为一个群体，我们的价值观与时俱变。我跟英国缓拍电子音乐（trip-hop）乐队莫奇巴合作时，他们很推崇一支叫马纳萨斯（Manassas）的70 年代美国乐队。我少年时期对那个乐队不以为然，我知道他们都是一流乐手，可惜与我毫不相干。不过，我能理解年轻一代乐手因为少了我的偏见，对他们或许有不同观感。我猜那支乐队不太可能“不朽”，但很多乐队确实办到了。我很晚才接触到迈尔斯·戴维斯 70 年代的电子即兴作品，这些作品刚出现时不受好评，不过，如今或许有整整一代人把那些专辑视为引领潮流的福音，认为它们非常有启发性。

我观赏过一场幻灯片秀，其中画家艾利克斯·梅拉米德（Alex Melamid）无所不用其极地挖苦艺术的神秘感与道德力量。他在幻灯片里对泰国村庄居民展示凡·高与塞尚等艺术家的名作复制品。他冷嘲热讽地表示，这些“化外之民”接触到这种“神圣”作品后，心灵会得到提升，还说这些艺术品甚至可能有疗愈效果。内容很爆笑，可能是因为梅拉米德自始至终板着一张脸。但他的意思很清楚：场景改变之后，伟大的西方艺术杰作就不再是原本那个移风易俗的表征。

赞助

歌剧院、芭蕾舞团与大型艺术馆拿到的赞助款往往比通俗艺术和流行音乐场

地更多，而且不完全是官方资金，主要是因为20世纪一些社会经济地位优越的人士认定这类机构更具教化功能。

在美国，这种现象已经变得有点难以理解，因为在这里对这些机构的赞助与观赏并不仰赖旧社会的财源。在美国，社会阶级与财富并不是同义词，只是，两者似乎慢慢趋于一致。一旦加入资助这种机构的俱乐部，得克萨斯州石油大亨和军火贩子都可以变成文化人。这种形象已经太过普遍，几乎有点老套。詹姆斯·迪恩（James Dean）在电影《巨人》（*Giant*）里饰演的杰特·林克（Jett Rink）一开始只是在油田打零工，一事无成，发迹之后，也想变成社会贤达。大致说来，新一代的富人无论举止或品位都在学习旧社会的豪门（有趣的是，科技界的巨子，那些计算机怪咖大富翁并没有遵循这个模式，他们似乎对加入那些俱乐部不太感兴趣）。

赞助演奏"优质"音乐且信誉卓著的机构不只是为了追求社会地位，这么做的同时也会让很多类型的音乐远离庙堂，从而压抑业余风气。黑兹利特说过："专业艺术本身就是自相矛盾的说法……艺术是天赋，天赋不属于任何专业。"[17]这话似乎在暗示，没有任何协助或支持能对艺术有所帮助。那又何必赞助艺术？但我认为，他觉得我们必须资助这些天才，让其他人——那些没有才华、不够专业的人，自生自灭。哈佛大学教授马乔里·格伯（Marjorie Garber）在著作《赞助艺术》（*Patronizing the Arts*）里回应这个观点，她说："根据这种逻辑，艺术赞助某种程度上自相矛盾，因而注定失败：专业艺术家的训练、教育与栽培，往往支持的是'错误'的对象，只会是庸才。"[18]这是左右为难的窘境。那些受到认可、出现在机构里的作品"必然"是好的，因为它们已经被纳入那个机构。这种体系有点封闭，但我猜它本该如此。

凯恩斯先生除了是经济学家之外，也参与了一个名为"音乐与艺术促进会"（CEMA）的组织，这是官方的艺术赞助单位，后来转型为"大不列颠艺术委员会"（The Arts Council of Great Britain）。这个组织成立于第二次世界大战期间，宗旨在于保存英国文化。只是，凯恩斯不喜欢通俗文化，所以某些东西被排除在委员

会的工作目标之外。曾任伦敦国家美术馆馆长、后来成为热门电视节目《文明的轨迹》(*Civilisation*)主讲人的肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)曾说,凯恩斯“不是个喜爱游吟诗人或业余演员的人”。长期担任凯恩斯助理的玛丽·格拉斯哥(Mary Glasgow)也赞同,她说:“重点在于水平,需要保存的是严肃的专门职业,不是村庄集会里默默无闻的音乐会。”[19]

如果我们赞同19世纪的观念,认为专业人士创作的古典音乐对你有益,也对一般人有益,那么,以金钱资助它就等同于资助公共保健方案,而非捐助娱乐业。资助“优质”作品变得必要,因为那是为了大众福祉,尽管并不是所有人都欣赏得到。投票结果揭晓,业余玩家一败涂地(然而,凯恩斯去世之后,艺术委员会确实修正了该会的宗旨)。与此同时,似乎没有任何方法可以教导大众开发他们的才华,才华如果不是与生俱来,就是没有。黑兹利特、凯恩斯和他们的同道中人似乎漠视了业余创作者的音乐可能有的冲击效应或益处。在他们的思维里,我们都应该是快乐的消费者,只要退居一旁,欣赏那些公认的天才璀璨的作品,就该心满意足。只是,凯恩斯的朋友弗吉尼亚·伍尔芙(Virginia Woolf),或他的太太芭蕾名伶莉迪亚·洛普科娃(Lydia Lopokova)又是怎么学会她们的创作或表演技巧的,这点却没有人说明。

精英主义并不是“优质殿堂”得到慷慨资助的唯一原因。其中还包括看见自己的名字出现在博物馆或交响乐音乐厅里那种货真价实的光彩。大卫·格芬(David Geffen)早期或许只是民谣摇滚乐手的经纪人,如今他的名字可是登上了艺术博物馆(以及艾滋病慈善机构)。我无意批评这种慈善行为,我只是在说,他没有把赞助款拿来在全国普遍设立民谣摇滚俱乐部。博物馆和交响音乐厅也刻意带动这股潮流,提供更多、面积越来越小的位置让人镌刻名字。我在走道、衣物间看到过捐款人姓名,就连厕所前的走廊也不放过。那位可怜的捐款人光荣地向人展示自己的名字时,真令人同情。再过不久,每张椅子、每个门把都会刻上人名。

瑞士裔英国作家阿兰·德波顿(Alain de Botton)很纳闷为什么我们的住宅

或办公室总是了无生气：

> 我见过很多在房地产界任职的人（也就是美国所谓的地产商），我总会问他们为什么从事那个行业……他们说是为了赚钱。我说："你难道不想做点别的事？不想盖些好一点的建筑？"在他们的观念里，为社会做贡献的方法就是捐钱给歌剧院。[20]

这种划分法——把自己的生活跟抱负区隔开来，正是大卫·科赫（David Koch）捐款赞助林肯中心一家剧院的部分原因。他借此让自己摇身一变，成了备受尊敬的艺术资助人。他事实上是极端保守主义的幕后推手，据说也是美国茶党运动①的幕后推手。同样地，这也是为什么帮助美国人避税的瑞士银行也愿意慷慨解囊，大手笔资助交响乐音乐厅和芭蕾舞。仿佛世上有一座道德天平，只要你把搜刮来的财物丢在其中一端，就能平衡在另一端岌岌可危的声誉。

长久以来工业巨子们投入大笔财富收购高级文化的艺术品，一旦累积了数量可观的收藏品，他们就得找地方存放。亨利·克莱·弗里克（Henry Clay Frick）创办纽约上东区那家以他为名的珠宝盒美术馆之前，是焦炭与钢铁商人，也是铁路经营者。旧金山笛洋美术馆（de Young Museum）里主要的收藏品都是约翰·洛克菲勒三世捐赠的，他的财富多半都是他的祖父，也就是美国标准石油公司的创办人留下来的。1903 年，伊莎贝拉·嘉纳（Isabella Gardner）用她继承来的财富在波士顿城外的沼泽区兴建了一间文艺复兴宫殿，摆放她个人的收藏品。凯瑞曾经如此描述石油大王约翰·保罗·盖提（John Paul Getty）：

> 在他的观念里，艺术作品比人更重要。他的艺术收藏在他眼中都是一个外在灵性或灵性本身的化身。这种加在艺术品上的精神价值会转移到拥有者身上。那个拥有者可以是个人，也可以是国家。剧院、音乐厅与画作都适用这个论点。这个艺术品或表演空间于是变成精神金块，确保拥有者的威信。[21]

---

① 美国茶党运动（Tea Party Movement），2009 年美国总统奥巴马就任以来，民间保守派人士组成"茶党"，在各地示威，加深种族偏见。——译者注

这类企业家，他们的财富有时是强取豪夺而来，或者他们的名声不太好（盖提认为靠社会福利生活的妇人没有资格当母亲），于是投入一种类似名声漂白的行动。支持“好”音乐的人肯定也是个好人。（我不懂为什么黑手党和毒枭没想到这个点子？你不想看看疯子乔[①]歌剧院吗？）名声漂白之所以有效，是因为一般人相信支持优雅音乐的人比那些出没小酒馆或舞厅夜店的人渣更不可能犯下滔天大罪。在流行音乐演唱会上你推我挤、热舞狂欢的人，无论在道德上或心理上肯定都比不上屏息端坐、在静默中观赏芭蕾舞的人。

如果假设有这么个国家，那里的假想国王喜欢舞曲更胜于莫扎特，那会让嘶吼狂啸行为变得高尚吗？我们会不会看见大笔大笔资金赞助舞蹈场地，会不会看见一流建筑师争相用钛金属与进口大理石建造流行音乐俱乐部？我不这么认为。可是说真的，为什么不行？为什么让流行音乐取得平等的赞助机会听起来如此荒谬？好吧，流行音乐本来就该自谋生路，毕竟“流行”代表“受欢迎”，那么它就不需要帮助。高级艺术受欢迎的程度远远比不上，因此需要资金赞助才能延续，才能继续在我们的文化里占有一席之地。

然而，如今有许多大致上算是在流行音乐界（虽然流行音乐的定义近来稍有扩大）创作的音乐人跟交响乐队或芭蕾舞团一样面临生存困境。多年以来，流行音乐界一直给人一种既商业化又粗糙的印象，所有的音乐考量都以迎合最广大的民众、赚进最多的钱为目标。不过，如今很多人认为，随着流行音乐的界限渐渐模糊，影响这个圈子的作品与创意的不再只有金钱因素。当然，市面上还是充斥着欠缺灵性的作品，但我认为，若单纯以原创作品的数量来说，流行音乐圈会胜过任何音乐类型。比如说，使用电吉他、笔记本电脑或取样，不代表作曲者或表演者的意图不如传统观念中的高级艺术来得严肃。为什么不赞助一些场地，让这些春青洋溢、活力充沛的半业余音乐家可以创作并表演他们自己的作品？与其建造堡垒来保存过去，何不投资音乐的未来？

---

① Joseph Bonanno（1905—2002），绰号“疯子乔”（Joe Bananas），纽约市黑帮家族老大。——译者注

流行音乐：资本主义的工具

同情一下流行音乐吧！像已故的西奥多·阿多诺这类左倾批评家认为流行音乐的作用像毒品，抚慰广大群众，让他们麻木，好便于操纵。阿多诺觉得一般大众品位欠佳，但他很宽容地说，这不是他们的错，都是那些狡猾的资本主义者和他们的传声筒的共谋，想方设法让平民爱上流行音乐，让他们变笨。他认为，人们喜欢流行音乐，是因为它们就像量身定做似的毫无顾忌地反映了这个可悲的、批量生产的世界。流行音乐机械化的节奏反映出工业生产程序。你不难想象金属音乐和电子音乐能让人想起生产线或巨无霸打桩机。臣服于这种声响机器时，那种感受或许也隐含着崇高的面向：屈服的感觉真好。只是，阿多诺认为我们在聆听工业化音乐的同时，便会沦为资本主义机器的齿轮。以他的观点，资本主义社会用某种生产线的方式制造出工人与音乐。这种批判如今依然瞄准当代流行音乐，说它千篇一律，或者公式化。可是，阿多诺当真认为古典音乐巨擘创作的音乐没有依循任何经过检验证实可行的公式？我几乎在各种类型的音乐里都听见过公式。真正打破规则，完全独树一帜的作品其实少之又少。再者，讨厌工厂里那份恐怖工作的人未必不是重金属乐迷。任何年轻人都会告诉你，没错，他们的音乐既是一种逃避，也是一种生存机制，而且那个音乐有时能带给他们希望与启发。它不只是安抚。

阿多诺心目中的完美典型是贝多芬，他觉得贝多芬之后的德国音乐趋向堕落。“由于欠缺与真正艺术接触的经验，人变得愤世嫉俗。”他写道，“这种愤世嫉俗使得德国人——贝多芬的同胞，转变成希特勒的人民。”[22] 又来了，把音乐跟伦理道德价值观牵扯在一起。阿多诺声称，这种音乐——堕落的流行音乐作曲家的作品，不再追求自我提升，满足于扮演功利主义产品的角色，让自己变成一种娱乐、一种可以哼唱的旋律。旋律怎么能拿来哼唱！

阿多诺说，古典音乐——听好了，是古典音乐！可以让丧失人性的大众重拾人道精神，因此威胁到资本主义，才会受到歧视、不被鼓励。可是等一等，希特勒不是提倡古典音乐吗？再者，古典音乐不是受到那些资本主义者的大力资助吗？世界各大都市争相在市中心区骄傲地展示他们的交响乐音乐厅与歌剧院不就

是最佳例证？如果那是歧视，那也来歧视我吧。

极权主义左派公然迫害流行音乐的证据更不难找到。1928 年苏维埃政府宣布，演奏美国爵士乐可处 6 个月有期徒刑。这是“爵士狱”。在古巴，嘻哈音乐至今还是地下音乐，而在中国，流行音乐曾经被视为靡靡之音而受到严格限制。前民主德国政府担心摇滚乐的破坏性，所以开发了一种叫“力普西”（Lipsi）[G] 的伪流行舞，为老百姓“打预防针”。这些政府把流行音乐——不是古典音乐，视为潜在的破坏力量。阿多诺最喜欢的音乐或许的确能引导人以超验的视角仰望星辰，但极权主义政府真正害怕的是街头流行乐的社会性。即便在美国，流行音乐似乎鼓吹恶名昭彰的种族聚会或有碍观瞻的性派对时，也曾被下令禁止。

巴西作曲家汤姆·泽在某种程度上拉近了学院派作品的精英世界与流行音乐之间的距离。他提出一个理论，令人费解地赞同阿多诺，认为工人阶级是体制的（劣质）“产品”，换句话说，就是来自资本主义者制造机器齿轮的计划。可是，汤姆·泽认为我们这些“产品”都有瑕疵，因为我们的癖好和我们天生的人性让我们变成了不良品。我们永远不会依照生产者的意向运作，我们的人性这个瑕疵拯救了我们。他的意思是说，阿多诺或许正确地指出了体制的意图，却搞错了实际的运作情形。汤姆·泽和他的音乐证明，我们永远都会以最美好、最不可预期的方式搞垮体制。



纽约大都会歌剧院 2011 年的年度预算是 3.25 亿美元。其中一大部分，也就是 1.85 亿元，来自赞助人的捐款。[23] 这些捐款人选择资助这个机构里的这种音乐，那是他们的自由。2010 年洛杉矶歌剧院制作瓦格纳的歌剧《指环》（*Ring Cycle*），耗资 3 100 万美元。[24] 百老汇秀通常成本没那么高，除了最近的《蜘蛛侠》

之外。U2 上一次巡回演唱会的预算差不多就是这样，但那是在体育馆里举行的大型演出，观众人数可观。以《蜘蛛侠》与 U2 这两场表演来说，作曲者都还在人世，想必有一部分门票收入落入了他们的口袋，这也是制作费居高不下的原因之一。瓦格纳已经过世很久了，所以《指环》高额的制作费应该不是因为他的代理人狮子大开口（好吧，那是 4 部歌剧组成的长篇史诗）。洛杉矶歌剧院最后亏损 600 万美元，原因在于“高价位入场券导致需求减弱”。

洛杉矶不管私人或官方的艺术赞助风气都不盛行。慈善家伊莱·布洛德（Eli Broad）和其他几个人或许有意扭转这个现象，但洛杉矶自诩为一座创造自己文化与娱乐的城市，常会根据事物的流行度与吸金能力来断定它的价值，而这些价值跟高级艺术赞助者的信念背道而驰。在洛杉矶，社会地位奠定在发行热门畅销作品的基础上，而非歌剧院里的表演。

这种情况之所以值得注意，跟金钱的数额无关——当然，电影制作费通常远比 2 100 万美元更高，而是这种作品的观众无可避免地为数甚少，还有，最后通常得靠政府掏钱填补一部分赤字。3 100 万美元的电影——以今天的标准而言算相当普通，至少有机会回收成本，甚至赚进利润，也有机会被更多人看见。新的歌剧作品在起步时已经先天不足，它们通常只局限在一座戏院演出。《纽约客》杂志的乐评人艾力克斯·罗斯指出，某些歌剧或交响乐的票价比百老汇秀还低廉，也比某些流行音乐表演更便宜。因此，不能单单以票价为标准批评它们走精英路线。只是，低廉的票价往往是假象，赔钱售票只是为了向大众表明，这种优质又提振人心的良药应该让所有人都负担得起。在这种经营模式下，私人或官方的资金要负责弥补亏损。即使有外界资助，这些戏院仍旧难以支付经营与管理戏院的开销，也无力推出作品，洛杉矶歌剧院的《指环》就是最佳例证[H]。事实上，很多高级艺术作品



之所以亏损往往是因为表演场地之故，因此，加演场次、增加观众席数量恐怕只会让剧院负债更多。

这是经营事业的正确方法吗？歌剧院长久以来一直努力开拓新财源，以弥补这些悲惨的财务状况。大都会歌剧院利用卫星在电影院同步播出，为那些无法亲临歌剧院的人们提供现场高画质转播。大都会歌剧院的执行官彼得·盖尔布（Peter Gelb）在这方面做得有声有色，仅仅一年，这些播映就赚进 1 100 万美元。当然，对于歌剧院每年 32 500 万美元的预算，这笔进账只是杯水车薪，但也不无小补。大都会歌剧院的董事大卫·诺特（David Knott）同意同步播放计划时，略带维多利亚式感伤地说："如果我们没办法吸引人们来看歌剧，就把歌剧送到人们面前。"[25] 在迈阿密那座由著名建筑师弗兰克·盖里（Frank Gehry）设计的新交响乐音乐厅外，有一面漂亮的投影荧幕面对一座设有户外座椅的公园。这个区域有效地让音乐厅的观众席增加一倍，并且让那些买不起门票的民众也能欣赏到交响乐。

只是，古典音乐可以当成生意来经营吗？或者我们应该相信它负有更高的公民责任？即便有那么多官方与私人资助，交响乐队还是很难留住观众、维持收支平衡。2010 年 10 月，底特律交响乐队要求团员投入社区外展计划：订婚宴、教育活动、室内音乐演出服务，还有其他各项因应对财政困难实施的开源措施，这个计划史无前例地把为数众多的交响乐音乐家带进校园和社区。他们签订的合约也放宽限制，提供更多取得音乐的途径，比如串流服务、CD 专辑和数码下载等。只是，音乐家们却希望一切照旧，所以发动了长达 26 周的罢工行动。过去 20 年来你去过底特律吗？交响乐队设在市区边陲，再过去就是大片荒地。从总部往外看，周遭尽是空荡荡的土地和破败的空



屋，过去都是高级酒店和高墙大院的豪宅。全市一半的人口都迁走了，留下来的人几乎都不是交响乐队的赞助者。乐队过去最主要的财源除了私人捐赠之外，就是税收。如今人去楼空，何来税收？2011 年，底特律交响乐队的音乐家们同意接受新规定，签下合约。

其他城市也沿用这个模式。2011 年春天，费城管弦乐队宣告破产。小提琴家兼指挥约瑟夫·斯文森（Joseph Swensen）投稿到《纽约时报》，发表自己对这件事的看法：

> （大型管弦乐队）象征的不只是西方文明全盛期，还代表城市繁荣与生活质量，在这方面它们实至名归。可是这些公立管弦乐队宛如帝国主义的军队，过度扩张……（他们的音乐家）肯埋头苦干、全心奉献，也都受过高等训练、薪资优渥……（他们的）练习时间短得荒唐、演奏曲目少得可怜、对演奏技巧的要求高得出奇，没有一丝一毫所谓个人或个别的创意表现空间，最后你得到的是什么？嗯，除了低下的职业成就感之外，你的演出还会招来这样的评语："这年头你只要听过美国主要交响乐队演奏贝多芬的《第五交响曲》，你差不多就等于听过全美国的交响乐队了！"[26]

艾力克斯·罗斯在他的近作中委婉地提到，北美地区的管弦乐队在曲目安排方面确实深陷泥淖。他言下之意是，随着基本观众群老化凋零，乐队有必要开发更大胆的曲目来吸引年轻一代的听众，以免遭到淘汰。我不确定这招有效，至少在传统的表演厅里应该没用。那些场地无论硬件还是音效都是专门为特定音乐与特别的聆听方式打造的。为了达到这个目的，过去都在林肯中心的寇克剧院演出的纽约市歌剧团尝试了一些很精彩、很有前瞻性的节目，我非常喜欢，甚至在那里听见了中音萨克斯手约翰·佐恩（John Zorn）的作品！可惜团长崇高的意图却处于劣势。300 万美元的门票收入根本弥补不了剧团在剧院演出一年的 3 100 万美元预算。如今剧团已经迁出，正在寻觅新的演出地点。这种表演场所向来给人沉稳、保守的印象，一些更大胆的曲目如果选在纽约的 Le Poisson Rouge 音乐厅

或墨尔金音乐厅（Merkin Concert Hall）这类更为特别、规模更小的场地，往往更有机会成功地吸引年轻一代进门来听些跟酒吧流行乐不一样的东西。这些节目策划人敢于随意混合搭配，完全不在乎所谓的高级或低级音乐。我曾经看过英格兰节奏乐队 tUnE-yArDs 在墨尔金音乐厅演出，该团主唱梅里尔·加伯斯（Merrill Garbus）由一支 10 人的人声乐队伴唱。高墙果然开始倒下——倒了一点点。

毕尔巴鄂效应

泡沫经济期间，新的音乐厅和美术馆如雨后春笋般出现在世界各地。很多时候，吸引观众的并不是节目表演，而是建筑物本身。古根海姆美术馆在西班牙的毕尔巴鄂揭幕时，情况就是如此：观光客当然会想去参观一个大多数人连听都没听说过的地方。全新美术馆和卡拉特拉瓦桥联手改造一座城市，真是太神奇了。古根海姆美术馆最近推出美国建筑师弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）特展（这项展览之前在纽约的古根海姆美术馆展出过），加上一些杂七杂八的永久典藏品，实在不值得特地跑一趟。可是很多人去了。毕尔巴鄂是个港口，也是落后的工业小镇，曾经繁华一时，多亏高档文化，毕尔巴鄂如今重拾生机。其他城市也试图仿效，只要你肯盖，他们就会来。

基于毕尔巴鄂的经验，“艺术有什么好？”这个问题似乎可以这样回答：“它可以让城市复苏。”洛杉矶迪士尼音乐厅的外形几乎跟毕尔巴鄂的古根海姆一模一样。纽约也差点在曼哈顿下城区盖一栋，而那里从来都不缺观光客。知名建筑师为迪拜、阿布达比、沃斯堡和圣彼得堡等城市设计狂野又雄伟的新大楼。爱丽丝·沃尔顿（Alice Walton，沃尔玛集团的继承人）刚在阿肯色州的本顿维尔市建了一座规模宏大的博物馆,展示她个人的收藏。流亡海外的俄国“商人”罗曼·阿布拉莫维奇（Roman Abramovich）出资帮他女朋友妲莎在莫斯科兴建了一间当代美术馆。这些都没问题。如果这世界上那些有影响力的少数人想建造他们自己的文化宫殿、交响乐音乐厅和歌剧院，并且赞助里面的艺术作品，好得很，谁会有

怨言？那是他们的钱，为什么不能用来展示一些他们新培养的品位高尚、无伤大雅的东西？我很惊讶，原来政府每年投在像林肯中心这样的机构——整个中心的年度预算将近 5 亿美元的经费非常少，大约 2 000 万美元。林肯中心对一般大众开放，入场券价格还算合理，但基本上它还是专属特定表演的庞大俱乐部。

泡沫经济崩盘后，大多数城市知道他们渴望的文化宫殿必须延期，只是，大家还是跃跃欲试，想借着美术馆、交响音乐厅或类似的吸睛建筑来象征城市的灵魂。洛杉矶很多美术馆有幸得到地产大王伊莱·布洛德的赞助，可惜不是所有城市都有个布洛德可以伸出援手。

栽培业余玩家

墨西哥的瓜达拉哈拉市（Guadalajara）有一家名叫洛克西（The Roxy）的旧电影院最近重新开张，变成集酒吧、艺廊和表演空间于一体的综合场所。那是一栋灰扑扑的建筑。只是，如果那里的墙壁能说话，它就会诉说当年电台司令乐队或者当地朋克乐队在那里演出时那些令人怀念的过往。

文化弃儿在洛克西感受到温情。经营者罗杰利奥·弗洛里斯·曼里格（Rogelio Flores Manríquez）在庆祝洛克西重新开幕的新闻稿中表示："文化是由墨西哥红酱三明治、米老鼠、电视、广告、流行音乐、歌剧等组成，而任何赋予并提供特定社群一份认同感的表达方式、传统与习俗也都是。"[27] 这种对文化的广泛定义比传统定义更能迎合大众口味，它同时也是对应各种另类文化形态的保险策略。精力充沛却无处发泄的孩子往往把矛头对准自己的社群，甚至他们自身。既然被排挤在文化之外，不融于社会，那又何必遵守社会的规则？

我们应当放宽对文化的认定。过去日本没有"艺术"这样的字眼。在那里，泡茶与喝茶的程序



却发展成我们这些西方人心目中的艺术形式。这种日常活动的仪式化是一种普遍态度的具体展现：实用性质的物品与活动只要怀着健全心态、有意识并审慎地制作与执行，那就可以是艺术。禅学思想家铃木大拙说过："我在房里饮茶汤时，谁能否认我连整个宇宙一并吞下。我举碗就唇的这一刻，难道不是超越时间与空间的永恒？"[28] 真不简单的一杯茶。不过，我们可以在东方看见很多领域与日常活动的平凡事物都提升到某种境界。很多诗人、作家和音乐家都受到这种东方观点的启发，也在日常生活中看见超脱、在平凡人的活动中看出高雅。这几乎是约翰·凯奇的艺术观：只要你调整看和听的方式，艺术无所不在。

埃伦·迪萨纳亚克告诉我们，某些非洲部族的语言里，"艺"与"玩"用的是同一个字。即使在英语里，我们也是"玩"（play）乐器。这种看待艺术与表演的态度跟西方推崇不朽佳作与伟大作品的观念恰恰相反。它将文化视为短暂且稍纵即逝的东西，就像音乐一样。文化是一种经验（跟音乐一样），不是固定不变的影像。根据这种观点，音乐是一种生活方式，一种存在于世上的方式，而不是你拿在手上、放在机器里播放的东西。

迪萨纳亚克写道，唯有需要心手并用、不只消极观赏的艺术，才能改善我们与社会之间冲突又疏离的关系。她认为，艺术创作有助于培养自律与耐心，还能让人不再追求短暂的快乐：你为自己的未来投资时间与精力。这让我想起近来兴起的"创造者"文化，Etsy 购物网站和其他很多知名公司都在鼓励业余创作。这是个日渐茁壮的运动，不再是被动地接受文化，不再只是把艺术与音乐当成表达观念的工具。创作的手终于被带回新一代人的生命中。创作的心还在，不过，人们渐渐了解到，我们对世界的理解与体验其实是通过我们的身体，也来自我们的身体。

在某些地方，音乐与表演跟毕尔巴鄂的古根海姆美术馆一样，成功地改变了整个社区。在巴西的萨尔瓦多，音乐家卡林霍斯·布朗（Carlinhos Brown）在原本危险重重的社区创设了几个音乐文化中心。而在布朗的出生地坎德阿尔（Candeal），当地的孩子受到鼓舞加入鼓乐队，唱歌、创作，也穿戴自己缝制的

服装上台表演。[K] 孩子们受到这些活动的激励，不再碰触毒品，他们将来不再只能当恶棍。当个乐手，跟大家一起演奏似乎更有趣，也更有成就感。那些社区的犯罪率一点一滴地下降，希望重新出现了，也创造了不少美妙的音乐。

同样的现象也发生在里约热内卢国际机场附近的维拉里欧贫民窟。那里曾经发生屠杀事件，警方直升机在缉查毒品时，从空中开火，几十个孩子因此丧命。那里的生活毫无希望可言。也许是受到布朗的启发，终于，在何塞·尤尼尔（José Junior）的带领下，文化中心启用了。他们开始鼓励社区少年举办音乐表演，其中某些节目刻划了那起仍然令他们惊魂未定的悲剧。非洲雷鬼（AfroReggae）这个团体就是从这里发展出来的，而且，如同布朗在萨尔瓦多的努力成果，人们的生活也改善了。毒贩离开了，他们手下的年轻人都开始创作音乐。在我看来，那就是音乐的力量，就是音乐创作的力量。音乐能够永久改变人们的生活，那绝不是仅仅欣赏一首特定作品、在情感与心智上受到感动可比拟的。当然，他们也被音乐感动，感动会消失，总会留下些什么。音乐确实是道德力量，但通常只有在它是整个社区的基础结构时才是。



我曾经造访过何塞·尤尼尔的文化中心，坦白说，我在那里听到的音乐算不上我所听过的最美妙的巴西音乐。但那不是重点。最近我跟尤尼尔合作，为一部有关以另类手法对抗毒品的纪录片制作配乐。或许重点并不像凯恩斯所言在于特定作品或个别歌曲，或许创作出来的音乐也不需要是最优质的。音乐充当人际黏合剂，充当自立自强的改变动力，或许比某首歌写得多么完美、某支乐队演奏得多么无懈可击来得更有意义。

曾在旧金山担任小学教师的大卫·威许（David Wish）得知湾区学校的音乐课程被取消之后，感到十分沮丧。他推出“小小孩摇滚”（Little Kids Rock）的活动，鼓励儿童学习演奏他们喜欢的歌曲，乐器多半是吉他。他说：“我最先删除的是经典作品。”不再沿用行之已久的课程：让孩子先学会《棕色小壶》（*Little Brown Jug*），之后再学一些更复杂的曲子，通常是古典乐曲。在传统的教学方式下，只有那些有特殊才华与毅力、或有家长鼓励的孩子才能坚持不懈，其余的人通常放弃学习乐器。威许还做了另一件激进的事：“不使用乐谱。”[29] 我得承认，我确实经常希望自己更擅长读乐谱。只是，当我第一次靠听力抓出我喜欢的流行歌曲里的旋律与乐句时，我也开心得不得了。那种快速又深刻的反馈——听见自己弹奏自己喜欢的东西，很令人振奋，也激励我继续弹奏。威许的另一项创举是新增两项从来不被视为音乐课程的元素，那就是即兴与创作。他鼓励孩子们编写独奏，最后的目标是自己写歌，有时独立完成，多半是共同创作。

批评家认为，教孩子简单的流行曲调会钝化孩子的音乐技能，会让古典音乐走向死亡，因为如果不教，孩子们恐怕永远不知道有古典音乐的存在。这种论调的理由是，流行音乐到处都有，孩子们反正听得到，那些他们可能接触不到的东西才需要特别介绍。只是，这似乎是一种谬论，诚如洛杉矶一位“小小孩摇滚”教师兼吉他乐手所说：“是摇滚音乐引领我走向古典音乐，而不是古典音乐让我爱上摇滚乐。”[30] 威许让大家知道，大多数的孩子都有源源不绝的创造力，等着获准发挥出来，等待一个机会、一个情境——比如说有人开设了音乐酒吧！让他们的情感与意念得以表达。我觉得，这才是资金该投入的地方。

全世界最成功的音乐教育或许出现在 1975 年委内瑞拉的一间车库。那个计划名为“系统教育”（El Sistema），是由经济学家兼音乐家何塞安东尼奥·艾伯鲁（José Antonio Abreu）带领，草创时只有 11 个孩子。这个计划如今已经培养出许多高水平音乐家、200 个少年管弦乐队、33 万名演奏家，还有不少指挥家（古斯塔夫·杜达美尔［Gustavo Dudamel］就是这个计划培养出来的），世界各国争相效仿。知名指挥家西蒙·拉特尔（Sir Simon Rattle）初次见到系统教育时说：“我看见了音乐的未来。”[31]

这个课程从 2~3 岁的孩子开始，虽然这个年龄的孩子不弹乐器，但他们开始学习节奏和躯体协调。没有所谓的招生考试或核准入学，所有的孩子都可以来。不过，招收对象以弱势家庭的孩子为主。系统教育委内瑞拉校区的孩子 90% 家境清贫，这个课程完全免费。如果孩子表现非常好，有能力做专业演出，他们还能拿到津贴，以免为了就业中断学习。

当然，系统教育对孩子的人生和他们的社区都产生了莫大影响，成效远远超过音乐欣赏。诚如艾伯鲁所言：“基本上这是一个对抗贫穷的计划……音乐提供的心灵富足克服了孩子的有形贫穷。”有人问艾伯鲁这个教育计划是不是改变社会的工具，他说：“毫无疑问，我们在委内瑞拉看见了这种效果。”原本觉得未来的选择非常有限的孩子们如今对这个计划充满热忱。“从孩子开始学习乐器的那一刻起，他就摆脱贫穷了。他变成进步中的孩子，朝专业水平迈进，有朝一日会变成国家的栋梁。”[32]

孩子在系统教育计划里学习的多半是古典音乐，所以在此我得稍微调整我对流行音乐的偏好，因为这个计划的成效超出当初的目标无数倍。孩子们在一些小村庄弹奏吉他、鼓和马林巴琴，所以他们学的不全然是古典音乐。不过，系统教育的重心还是放在古典音乐上，也就是他们的少年管弦乐队。

如今艾伯鲁已经退休，但他带领系统教育经历委内瑞拉的十朝政权，右翼与左翼都有。我认为，这种超越党派的立场是这个计划得以存续的重要关键。另一

项原因就是，系统教育归家庭卫生运动部门管辖，而不是文化或教育部门。这种划分或许让这个计划免受了随处可见的艺术偏见的干扰，我知道我就有这种偏见。委内瑞拉前总统雨果·查韦斯增加了这个计划的补助款，自然而然地想沾点光，只是，这个计划早在他上台前就有了。不过，他这种投资国家未来的做法很明智，不像美国的《有教无类法案》（*NCLB*）取消艺术课程，把国家的未来拦腰斩断。由于《有教无类法案》着重测验分数，美国很多州政府砍掉超过半数的艺术课程。如果委内瑞拉能筹措出资源来赞助音乐课程，我们为什么办不到？

英国有个类似的课程计划，名为“少年音乐”（Youth Music），只是那里的孩子学的是流行乐、爵士乐和饶舌歌，不只是古典音乐。莫克姆（Morecambe）这个穷困地区长年处在帮派冲突的阴影下，他们鼓励孩子们用饶舌歌表达挫折感、抒发心境。当地的砌砖工人杰克说：“我 16 岁的时候就自己写歌，描述我自己看待枪械犯罪的态度，以及如何遏止它们。”最后，附近地区宣告停火，虽然情势依然紧绷，但总是有个开头。

而在利物浦，“少年音乐”和利物浦爱乐乐队结合，当地的天使圣玛丽亚小学也推行这个计划。这个计划的负责人彼得·加登（Peter Garden）说：“2008 年至 2009 年，有 36% 的学生阅读能力进步两级。2009 年至 2010 年，进步人数比例更是高达 84%。数学成绩进步的比例也从 35% 上升到 75%。”在北爱尔兰，孩子们不再投入效忠派或准军事部队，改玩音乐。这个课程的成效超过音乐本身，更不仅止于改善整体学业成就。[33]

这类统计数字足以终止有关音乐学习有何效用的争论，也证明了学校保留艺术课程的重要性。近来这类培养创造力的课程计划未必都只针对学童而设。计算机芯片生产商英特尔与 *Vice* 杂志兼媒体公司共同赞助了一项“创作者计划”。英特尔提供资金，*Vice* 杂志决定赞助对象。他们的补助款有时会拨给已经成名的艺术家或音乐家，帮助他们实现或执行以他们自己的财力与技术无法达成的计划。最近我看到冰岛歌手碧玉（Bjork）与卡伦·欧（Karen O）合作、由“创作者计划”赞助的剧场表演。这个计划也会发掘刚出道及未成名的艺术家，而且他们的

赞助金额相当大，他们赞助的范围十分广泛（中国、阿根廷、法国都有赞助计划）。值得注意的是，他们赞助的是在流行文化边缘创作的艺术家与音乐家。因此，早先我或许质疑过硅谷为什么没有资助艺术，这就是一大例外，而且他们赞助的不是交响乐音乐厅或美术馆，而是在仓库或其他古怪场所里的现场演出。

培养孩子的音乐素养

我对过去 20 年来在歌剧院上演的音乐或在壮观的崭新美术馆展出的艺术作品没有偏见，事实上，其中有不少我喜欢的东西。那为数 1% 的巨富绝对有资格兴建那些雅致庙堂，反正是他们的钱，何况，他们有时候也会邀请我们去凑个热闹。只是，我很好奇那些地方、它们代表的意义，以及它们充裕的预算，会不会暗示着某种扭曲的优先次序，不久后再回头来反咬我们一口。

很多人跟我有同感，觉得未来的一代人会对我们目前的艺术预算感到困惑。美国州政府与联邦政府大大削减幼儿园到中学的音乐、舞蹈、戏剧表演和视觉艺术教学预算，将会对美国和其他有样学样的国家的财政与创造力产生深远影响。在加利福尼亚州，1999 年至 2004 年之间，接受音乐课程的学生人数锐减一半。很多学校根本没有音乐课，上音乐课的人数更是减少了 85%。其他的艺术课程命运相同，人文学科也受波及。

美国范德堡大学柯布中心（迈克·柯布［Mike Curb］是歌曲创作者兼唱片制作人，他把弗兰克·扎帕［Frank Zappa］和地下丝绒乐队赶出美希亚音乐公司［MCA］，宣称他们鼓吹毒品的使用！）做过一项研究，发现主修艺术的学生比其他任何领域的学生拥有更富创造性的解决问题能力。风险评估、处理模棱两可局面、找出模式、类推与隐喻的运用都是实用技能，需要它们的不只艺术家或音乐家。例如，范德堡大学 80% 的艺术系学生说，创造力的表达是他们课程的一部分，然而，只有 3% 的生物系学生和 13% 的工程学系和经济学系的学生这样认为。其他科系不教创造性的问题解决法，但那却是生存的基本技能。[34] 如果你跟我

一样，相信创造性解决问题的方法可以通过学习获得，也相信它可以应用在各科教学中，那么我们删减艺术与人文学科预算的做法无异于砍断孩子们的腿。这些孩子将来长大后，绝对没有能力在世界上跟别人竞争。

神经内科医生奥立弗·萨克斯（Oliver Sacks）在他的书《脑袋里装了 2 000 出歌剧的人》（*Musicophilia*）里描述了日本科学家所做的有趣实验：

> （他们）发现，跟没有学习过小提琴的儿童相比，学习过一年小提琴的儿童大脑左半部出现了惊人改变……这种结果对早期（艺术）教育有清晰的寓意。虽然来一点莫扎特未必能让孩子变成数学家，但经常接触音乐，特别是积极参与，肯定能刺激大脑许多不同区域的发展，因为那些区域必须共同运作来聆听或演奏音乐。对于绝大多数学生，音乐教育毫无疑跟阅读或写作一样重要。[35]

犯罪学家兼电影制片人罗杰·格雷夫（Roger Graef）曾经撰文探讨英国监狱里艺术课程的成效，他相信暴力跟艺术一样，也是一种表达方式。因此他说，监狱是艺术创作与表达的最佳场所。艺术可以帮助受刑人用一种不伤害他人的方式发泄暴力情绪，从而改善他们的生活。格雷夫写道，艺术创作“可以打破暴力与恐惧的循环”。[36]

格雷夫认为，针对暴力的音乐疗法可以消弭无力感。历史上，宗教也曾发挥这种功效。基本教义派的兴起，可以视为对世界上越来越严重的疏离感与不合理现象的反应。音乐创作也可以作为对抗那些疏离感的良方，巴西贫民窟里那些文化与音乐中心已经证明了这点。而在英国监狱里，作品的素质不是重点，就跟在巴西一样。音乐跟宗教不同的是，从来没有人为音乐掀起战争。

然而，提供补助款的机构往往持相反见解。大多数艺术赞助款都以作品为考量重点，不重视产生作品的那段历程。作品本身似乎比创作过程更为重要。可惜的是，格雷夫发现他指导过的那些受刑人员出狱后往往很难继续从事艺术创作，因为他们发现专业艺术世界走的是精英路线，而那些“漂亮的建筑物”更令人

胆怯。少了支持系统，作品又必须接受陌生标准的检验，他们失去了得来不易的情绪出口。

教育学家肯·罗宾逊（Ken Robinson）① 指出，地球上所有教育制度都是设计出来迎合19世纪工业化时代的需求的。如同汤姆·泽所说，教育的目的在于“制造”优秀员工。如今世界需要的是更富创造力的思想家与行动家，更多汤姆·泽口中的瑕疵人类。可惜教育制度没有与时俱进，诚如罗宾森所言：

> 我已经数不清我认识的各领域杰出人士之中，有多少人在学校表现欠佳。当然，有些人成绩不错，其他人却是在完全脱离教育的阴影后，才真正得到成功，也从中找到自己的天资所在。这主要是因为当前公立教育制度根本不是设计来开发学生的才华，它们只是要增进某些类型的技能，好满足它们所服务的工业经济的需求。[37]

加拿大作曲家兼音乐教师默里·谢弗（R. Murray Schafer）首创了“声境”（soundscape）概念。根据他的定义，所谓的“声境”可以视为我们周围的声响，也牵涉声响环境如何影响我们对某个地点的印象。不寻常的声境会让我们感到无能为力。官方办公大楼门厅的声境往往会让你感到渺小、无足轻重。谢弗的教学法从认知的开发开始，帮助学生注意到声响环境：

> 我拍手之前你听见的最后一个声音是什么？
>
> 过去十分钟里你听见的最高音是什么？最大声又是什么？
>
> 你今天听见几架飞机的声音了？
>
> 今天早上你听见最有趣的声音是什么？
>
> 写下一些正在消失或已经消失了的声音，一些属于过去声响环境、如今再也听不到的声音？

---

① 教育学家肯·罗宾逊告诫我们，发挥创造力最重要的是智力而非学术，为了应对不确定的未来写就了“想象—创造力—创新”的教育五部曲，其中《让思维自由》《发现你的天赋》中文简体字版已由湛庐文化策划，浙江人民出版社出版。——编者注

谢弗指出："对于5岁的儿童，艺术就是生活，生活就是艺术。生活中的经验千变万化、感官互通。只是，一旦进入学校，生活与艺术就被分割开来。艺术就是艺术，生活就是生活。"他提出一种激进的解决方案：废除入学第一年所有艺术课程。听起来有违常理，那不正是最适合激发孩子创造力的时期吗？他说："取而代之的，是一些增强灵敏度与表达能力的课程。"他说，不需要把焦点放在任何特定事物上，只要让他们认识周围的世界。这个理念很值得赞赏，只是，恐怕很难普遍推行。[38]

赞助未来的创造力是很有价值的投资。作古的人反正不会再多写交响乐了。有创造力的创作不会局限在音乐厅里，而会渗入都市生活的各个面向。创造力是可回收再利用的资源，企业可以自由汲取。我不是说企业在找寻画家或作曲家，他们要的是适用于各种处境的创造性解决问题的能力。如果没有才华与技能，或没有培养出来这些能力，企业就会被迫转而他求。艺术对经济有益，艺术的存在也让生活更有趣味。缩减学校的艺术教育预算只会让经济更难复苏，而不是更容易，也会让我们培养出不擅长创造性思考、也无法跟人合作的下一代。相反，让下一代拥有创造与创作的能力，会比教导他们认识伟大作品更有益于全人类。我无意贬低那些伟大作品，只是，它们已经得到了与它们永垂不朽的价值不成比例的关注。我在生命各个阶段都见识到了那些伟大作品，没错，它们确实有深远影响。只是，我认为，让人学会创作音乐、绘画、摄影、写作或任何形式的艺术作品，不管质量如何，都比让他们理解并欣赏毕加索、安迪·沃霍尔或莎士比亚的作品更重要，更别提当代的歌剧。

有些古典音乐我是真心喜爱，但我从来就听不懂巴赫、莫扎特或贝多芬，我不会因此自惭形秽。还有很多东西值得去喜爱与品味。我慢慢在不需要外力强迫的情况下学会欣赏各式各样的音乐作品。如果我不喜欢某些作品，我就不像个音乐人，或比较不优秀，我不喜欢这种论调。有时眼前最新的东西可能已经有500年历史了，有时往前走的路要以过去为基，但未必如此！我们不需要裹足不前。鼓励业余者的创作力，而非要大家被动地接受某些公认大师的创造力，如此我们

才能打造出影响深远的社会与文化网络。

我知道这跟学习演出像歌剧这种跨领域作品的技巧不尽相同，但我认为：只要教会某人用吉他弹 3 个和弦，再教他如何安排节拍、弹键盘，即使你不期待马上见到精湛的演出，至少可以听见动人又充满感情的作品。你这个聆听者或创作者，或许会跟听见某种需要更繁复技巧的作品一样深受感动。人人都知道，即使没有器材、即使技能有限，也能写歌。初学者也能享受写歌的成就感，那是一种实时的正向反馈，他们不会因为自己不是莫扎特而自叹不如。我真希望自己会弹键盘，但我任由兴趣（与能力）去发展。我没上过吉他课，随着时间过去（很漫长的时间），我学会了更多和弦，也能“听出”和声、听出音调之间的关系。当然，多年来我也学会更多律动，学会直觉地感受它们、享受它们。这些都是我“学”来的，不是出生就会的。一开始时即使只弹几个音符，我也发现自己能表达某些情感，能开心地运用我非常有限的技巧与能力。我创作东西时，即使是非常粗糙的东西，我也会告诉自己，摒弃那种创作不出能与古典或高水平作品匹配的东西，就算不上是艺术家的念头。直觉告诉我：我的表现还不错。

10

世界之声

当乐声飘送，你就是音乐。
——艾略特

到目前为止，我们讨论了音乐如何发行、如何受建筑物影响等诸多议题。只是，我们为什么需要音乐？音乐很重要吗？它到底从哪里来？

我认为，音乐绝不只是娱乐，它更是造就人性的因素。音乐的实用价值或许比数学或医学更难界定，至少以我们目前的思维方式很难。很多人都会赞同，对于听力健全的人，没有音乐的人生会失色许多。

所有的一切都从声音开始。《圣经》约翰福音第一章第一节告诉我们："太初有道。"《圣经》还说，是上帝的"声音"让世界从无到有。我无意探究这些事的真假，我觉得这里的"道"指的应该不是音节或真实的言语。我认为这个"道"——也就这个声响，指的应该是天空的振动，而非实际的"语句"。也许我们可以更进一步推论，想象这个远古隐喻指的是对宇宙大爆炸的认知，宇宙大爆炸可以是一种无比响亮的"声音"。这个声音还持续从它的理论源起往外发展，而我们的世界和宇宙的一切都从它而来。如果"那"就是上帝喊出的"道"，那么我们大

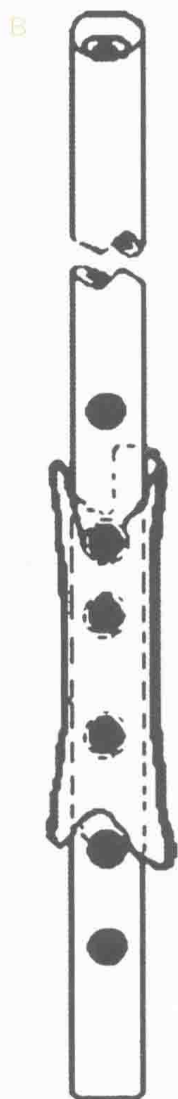
A



家的看法一致。无论如何，这个隐喻选用的是“道”，而不是图画、文字，甚至舞蹈，这似乎颇有深意。

虽然在这个情境下声音可以是造物的关键，但宇宙大爆炸其实并不是音乐。学者专家建构出很多理论来解释音乐从何而来。有人说音乐源于母亲对孩子发出的无意义语音，也有人把音乐与自然界的声音或动物叫声联结在一起，或认为音乐是让士兵陷入恍惚状态的手段。音乐学者约瑟夫·乔丹尼亚（Joseph Jordania）指出，全然静寂常被视为危险的征兆，所以人们用哼唱或口哨声填满那种吓人的空洞感。究竟何种理论为真，至今仍无定论，但学者专家一致认可音乐出现的时间跟人类大致相同。

B



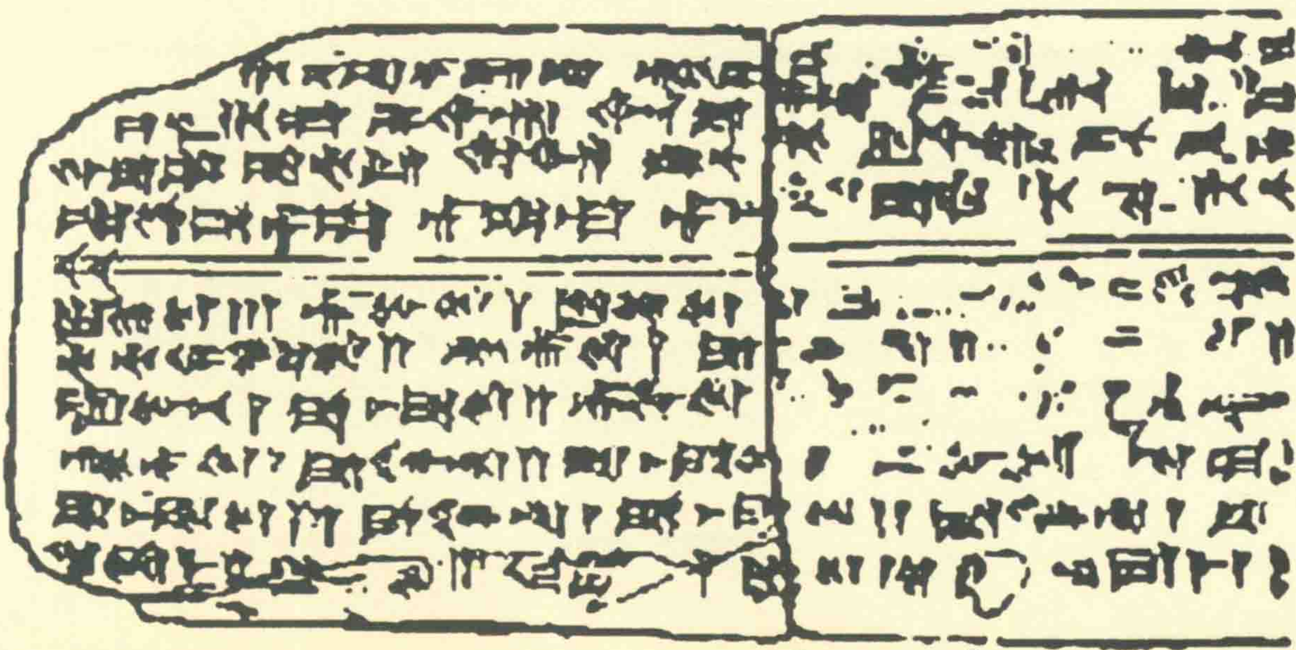
古代人运用音乐的最早证据出现在大约 45 000 年以前。尼安德特人与其他穴居人会吹奏笛子，使用的似乎是目前我们所谓的全音阶。全音阶是大多数现代人都熟悉的音阶，七个音，第八个音是第一个音的八度音。如果你在钢琴上弹白键，从 Do 弹到 Do，那么你弹的就是全音阶。左边的图片是在迪维·巴贝发现的笛子[A]，地理位置大约在今天的斯洛文尼亚。

加拿大音乐学家罗伯特·芬克（Robert Fink）认为，这支骨笛的音孔产生的音符就是今天的全音阶前段 Do，Re，Mi，Fa。[1] 芬克说，如果你发挥想象力，把这根笛子拉长[B]，那么它就能奏出我们使用的全音阶的其他音符。不是所有人都赞同他的理论，不过，有证据显示，远古时代美索不达米亚平原的苏美尔人（生活在公元前 3100 年到公元前 2000 年）和巴比伦人（生活在公元前 2000 年到公元前 1600 年）也使用这种音阶。考古学家在尼普尔古城（如今的伊拉克）发现一块记载全音阶的楔形文字泥板，年代大约在公元前 2000 年，而在美索不达

米亚的坟墓里也曾发现过乐器。在埃及出土的竖琴师墓里的壁画，绘有乐师在仪典上弹奏七弦竖琴、鼓和笛子的画像，时间大约在公元前 1200 年。这些乐器发出的五度、四度和六度音是音符之间相当普遍的关系与间隔，跟我们今天理解的协和和声相等。在这里，“协和音”指的是听起来很“平稳”、很安定的和声。而“不协和音”给人不安定、短暂、“想要”转向别处的感觉。根据这些发现，协和音是我们人类听起来顺耳的声音，这点使得科学家相信我们对某些乐音关系有先天上的生物学偏好。

下图是在乌加里特（Ugarit）古文明遗址（在现今的叙利亚）发现的泥板的复制品图片，上面记载了现存最古老的完整乐谱，时间大约在公元前 1400 年[C]。那是一首对迦南神话中农业女神尼卡尔（Nikkal）的赞颂。上面还包括给歌者与七弦竖琴伴奏的指示文字。另有其他楔形文字泥板碎片描述如何为七弦竖琴调音，我们就是由此得知他们用的是全音阶。让我感到惊讶的是，某些赞颂甚至记载了作曲者的名字。显然那时已经有某些人被视为对音乐这种东西特别擅长。

古代音乐听起来如何？尽管我们可以判断出那些笛子和七弦竖琴弹奏的音符——我们可以弹奏，也可以演奏那些音乐，却不太容易想象歌者的唱腔，也很难弄懂那些歌曲的结构。那些歌者引吭高歌还是低声吟唱？他们用胸腔发声，还



是用鼻腔哀鸣？音乐学家彼得·万·德·莫维（Peter van der Merwe）说，美索不达米亚的歌者用很浓郁却内敛的情感唱歌，这有点像与其同时期的亚述音乐家。他们唱歌时仿佛在聆听自己，这种方式传达出强烈的情感，也暗示你在跟自己的内在情感沟通，仿佛歌曲是来自内心深处的信息，而不只是表演者自我的展现。这意味着，歌者不是表演者，而是一个管道、一种媒介。这种歌唱方式跟现代的弗拉门戈唱腔有相当直接的关联。事情并没有多大改变。

中国有已经存在 9 000 年的笛子，奏出的音阶很类似美索不达米亚文明的笛子。这就引发一个问题：人类是不是进化得喜欢某些音符更胜于另一些？我们是不是发展出某种神经“耳朵”，而这个神经耳偏好那些被我们人类称为音乐的声响结构？就连婴儿也偏爱那些我们视为协和音的和声，他们也能辨识出不同音阶。婴儿也能听出所谓的“相对音高”，也就是说，你对婴儿唱生日快乐歌时可以用任何音符起音，如果那婴儿听过那首歌，就有可能还记得。这好像没什么了不起，其实一点都不容易，因为如果你用不同的调子去唱，歌曲的绝对音符会完全改变，这首歌里的第三个音就不会是 La，但我们心目中的那个旋律还是一样。机器还办不到这点，它们只能比对绝对相同的旋律。对现今的机器而言，即使两首歌的旋律一模一样，从 Do 开始的那首跟从 Si 开始的那首却是不一样的。不管在身体上还是神经上，我们都演化出很多似乎跟音乐创作相关、非常专门的技能。这对我们身为人类必定非常重要，虽然各民族在文化上有所差异，但音乐形式与结构却多半相同。长久以来我们一直在探讨这种特殊关系的缘由，宇宙里究竟有什么更明显的模式，让我们偏向特定的音乐关系与形式？

音乐中的数学

古希腊哲学家毕达哥拉斯（生活在大约公元前 590 年）的追随者被称为“盲听学派”，因为毕达哥拉斯讲课时躲在帘子后方。也许这是为了帮助学生专注聆听他的话语，以免把心思浪费在让人分心的手势动作上。毕达哥拉斯推测，我们

之所以觉得某些特定和声或音程听起来比其他乐音更悦耳，其实有神圣的理由。他指出，这些音符之中隐含着数学上的一致性。他是某天经过打铁铺，发现不同锤子的“砰砰”声响跟一般的音乐间隔相吻合，才观察到了这个现象。这是为什么呢？关键在于锤子重量之间的比例。12 磅的锤子和 6 磅的锤子制造出的声响刚好相隔八度。同样地，琴弦固定在 3/4 位置时，产生的音乐会比八度音高 1/4，而琴弦全长制造出的声音就是八度音。这种四度和声非常普遍，我们觉得它很悦耳。如果固定在 1/2 处，产生的音符正好比琴弦全长的音高八度。不用说，这实在有点诡异，甚至有点吓人。怎么会这样？

毕达哥拉斯推测，诸神多半喜欢这种由分数产生的小数字，因为简约往往更显高雅。毕达哥拉斯本身也是个数字狂，因此，普通的音乐和声里蕴含着数学原理，在他看来是多么令人兴奋的事。那简直就像打开通往宇宙的钥匙。他进一步区分出三种音乐：器乐、人声与天籁。凡人用乐器弹奏的音乐在他看来只是对“原始”天籁的微弱回响。这个观念似乎预告了柏拉图“洞穴暗影”隐喻[①]的出现。毕达哥拉斯说，我们试图模仿的天籁之音——亦即神圣和声的来源确实存在，而这音乐来自“支撑”所有星球的天体。毕达哥拉斯相信所有行星都黏附在各个旋转的水晶天体上。（否则行星怎么能悬在空中？）而每一个行星伴随它的水晶天体呼啸着穿越宇宙苍穹时，都会发出自己独特的声响，这就是“天体之音”。天体（与它们的行星）之间的距离，当然以这些“和声”与数学比例之间的关系、或它们之间的简单组合为基础。因此，整个宇宙，或者说当时人类所知的宇宙（他们认为星星也躺在这些水晶天体上）就像个巨无霸机械乐器，当众多天体“嘎吱嘎吱”地穿越太空，就发出不停变动转化的和弦。这意思是说，地球上所有的悦耳声响——所有事物的声音，无论是死是活，在内或在外，都是根据那些比例而来的。

这个观念至今仍存在。美国国家航空航天局的宇宙飞船航海家号（Voyager）与卡西尼号（Cassini）从路过的行星收录到一些人耳听不见的电磁波，那些信号

---

① 洞穴暗影（shadows-in-the-cave），见柏拉图所著《理想国》（*The Republic*）。柏拉图以住在洞穴中的人将阴影视为真实事物的寓言故事，比喻接受教育或欠缺教育对我们的天性有何影响。——译者注

连我们所谓的声波都算不上。他们把这些信号加以处理，转换成人类听力范围内的声响振动，收录成一张专辑对外发行，专辑名为《行星交响曲》(*Symphony of the Planets*)。里面基本上都是循环的嗡嗡声响，还挺好听的，除了水星有点吓人之外。有个网络评论者听过这些录音后，称颂太阳系为空灵迷幻音乐的作曲家，说道："仿佛造物者在为你演奏。"

果不其然，这些音符正如毕达哥拉斯所言，制造出想象所及最神圣的和声，一个创造我们与万物的伟大宇宙和弦。毕达哥拉斯说，那种声音太完美，像你我这种普通人根本听不见。只不过，毕达哥拉斯能听得到。根据他的追随者的说法，亚当和夏娃也听见了，因为上帝授予他们听闻这种完美和弦的能力。祆教徒也把聆听的方法像环环相扣的神秘锁链般传递给他们的门徒。据说摩西拿到十诫的石板时，也听见那种声音。根据圣·奥古斯丁（公元前400年左右）的说法，所有人死前都会听见这种声音，宇宙的秘密也会在那个时刻揭晓，这很让人兴奋，只是时机有点太晚，没多大用处。这个秘密一代代传递下来，从一位先知传到另一位先知。只不过，根据文艺复兴时期的哲学家所言，这个秘密不知何时失传了。真糟糕！

毕达哥拉斯深信，每一种音阶，也就是各种宇宙调式，对人类都有深厚、特别、独一无二的作用。变格弗里几亚调[①]就是音符间距与时俱变的音阶的一种变异。比如说，C调音阶（全为白键）和C小调音阶是两种不同的调式。根据毕达哥拉斯的说法，以变格弗里几亚调创作的旋律可以让喝醉酒的年轻人完全清醒过来。在他那个年代，音乐的力量广受认同，希腊境内就有许多以音乐为主的治疗中心。基本音阶上的音符跟缪斯女神相呼应，每个音都有它自己的属性与特质。希腊人看得见的那七颗行星跟古希腊文里的7个元音相关。这些元音在人们心目中也很神圣，神祇的名字都是由这些元音与各种和声重组而来，比如"Ho Theos"（神）亦即"God"（上帝），或"Ho Kurios"（父神）亦即"Lord"（主），还有"Despotes"（主宰）代表"master"（掌权者），这个词就是以英文里"despot"（暴君）为字根的。宇宙的声音对生命的所有面向都有所启示，比如我们的语言、我们的身体

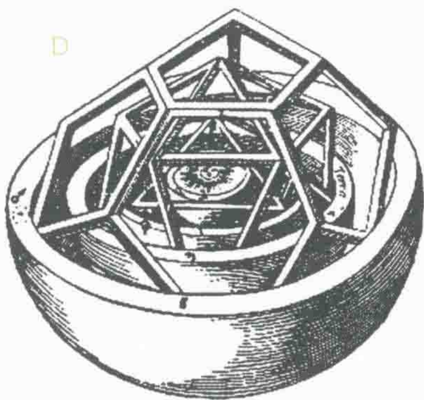
① 变格弗里几亚调（Hypophrygian），中世纪的一种调式，属于教会音乐的第四种调式。——译者注

和我们的心灵状态，还有天气、农作物的循环、疾病与健康。

这些音乐与数学之间的对应关系一直都在，我们只需要去找出它们。上帝——或说众神把它们放在了哪里。而在新兴的西方传统里，科学与艺术的目的就是解读众神书的东西。人们相信科学的目标在于找出现存模式，这种观点成了现代科学研究的基础。化学元素周期表里所有元素是以原子重量排列的，其中也隐含着和声。研究元素周期表的约翰·纽兰兹（John Newlands）在 1865 年发现，“每隔 7 个元素，就会出现性质明显重复的元素，如同音乐中的音阶一样”。他称这种模式为“八音律”。[2] 纽兰兹遭人取笑，他的研究论文不被接受。可是，他预测那些“消失”的元素应该存在的论点后来被证实为真，人们才认定是他发现了“周期律”。看来，“音乐的”关系仍然主导着物质世界。“天体之音”这个概念略做修正之后，依然陪伴着我们。

天文学家兼占星家约翰尼斯·开普勒（Johannes Kepler）1619 年出版了德文版《世界的和谐》（*Harmonices Mundi*）一书，他在书中表示，是造物主用数学与音乐上的和谐比例“美化”了整个世界，使精神与物质结合在一起。为了寻找这些比例，开普勒率先提出一个理论，认为各种多面体——比如由五边形、八边形等组成的多面体，各自可以藏在球体里，也可以藏在彼此里面，而造物者可能就是根据这个创造了万物。

开普勒对这个理论的准确性不甚满意，于是他转而探索音乐与数学上的和谐比例。他写道：“地球哼唱 Mi、Fa、Mi，于是，从这些音节你就可以猜到，在我们这个家园，‘不幸’（misery）与‘饥馑’（famine）横行。”[3] 他言下之意似乎在说，行星的运转有点不安稳，从中衍生的颤音有时很令人不安，甚至不协调。这可不太好。然而，它们有时却又落入完美和声，他说，这种时刻就是创造的时机。

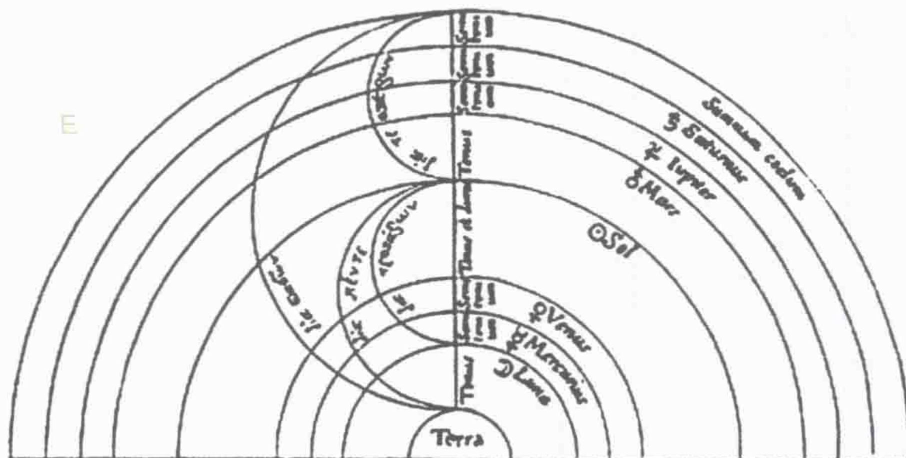


下面的图取自托马斯·斯坦利（Thomas Stanley）17 世纪出版的《哲学的历史》（*History of Philosophy*）一书，该图描绘出一根从最高空拉出的假想琴弦自然发出的音程，琴弦穿过地球、穿过各个行星的轨道（其中太阳处在其他行星之间，而不是在正中央，因为当时人们认为正中央是我们所在的地球）。

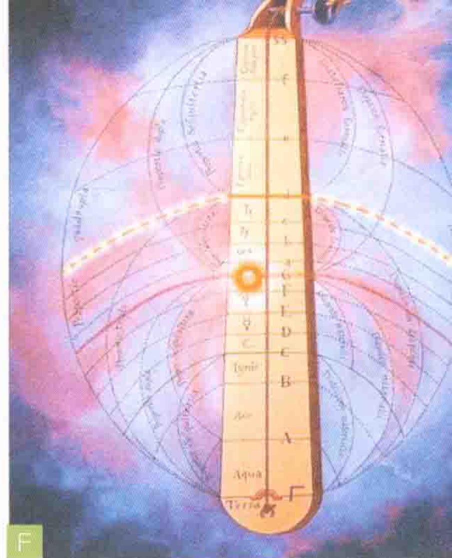
17 世纪伟大的炼金术士兼科学家罗伯特·弗拉德（Robert Fludd）进一步详细演绎这个理论。他将那条琴弦命名为“世界单弦琴”，这里的“世界”指的是整个世界，而不是某种平庸、寻常的东西。在他绘制的图像顶端，上帝的手伸进来为宇宙“调音”。

根据弗拉德与斯坦利的观点，7 种音乐调式——差不多等于所有的音阶，跟 7 个行星相呼应。每个行星的轨道与它的调式都有特性，比如土星代表忧郁，水星代表多变。因此，每个音调都跟我们在人类身上发现的个性特征相对应。占星学——天体对人类个性的影响，因此得到了些许“科学”基础。

宇宙的排列是根据音乐和声而来，这个概念备受挞伐，或多或少被遗忘了数百年之久，近代却有人重拾这个话题，那个人不是别人，正是电影剪辑兼音效设计师华特·莫奇。我听过莫奇的演讲，虽然他在演讲中确实谈到了电影里的音效与他在剪辑方面的看法，但让他真正感到振奋的是宇宙比例这个概念的复活。



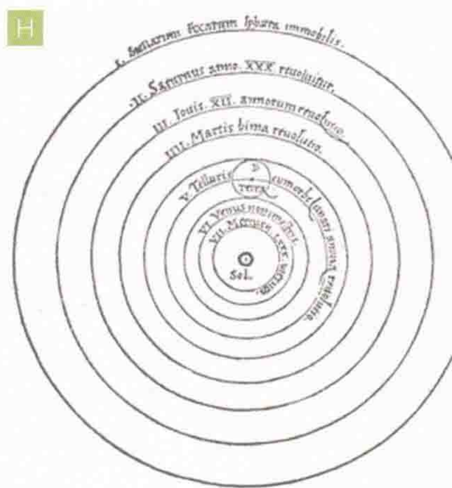
率先宣称太阳系以太阳为中心的是哥白尼，莫奇质疑哥白尼怎么会提出如此违反常理又危险的论点。以太阳为中心的观点很违反常理，因为从我们的角度看去，星星与太阳确实很像是绕着我们转。这种言论很危险，因为当时的认知是上帝是以教会所说的方式创造了宇宙，也就是以地球为中心，质疑上帝的作为与智慧是异端邪说。莫奇推测，原因可能在于哥白尼知道阿里斯塔克斯（Aristarchos）这个希腊天文学家，阿里斯塔克斯提出过他自己的太阳中心论，他甚至认为月亮绕着地球转，只是，到了哥白尼的时代，这个理论已经被遗忘。



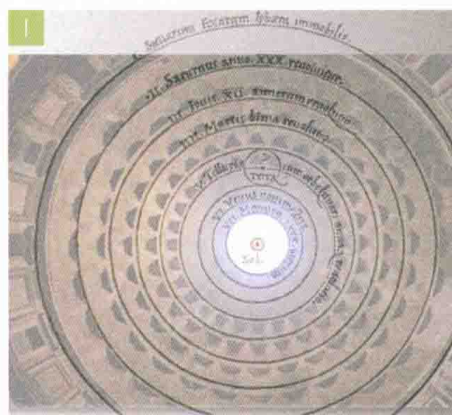
关于哥白尼如何发现阿里斯塔克斯的理论，以下是莫奇的推论。哥白尼完成学业后前往罗马，理所当然去参观了万神殿（Pantheon）的穹顶，那是那个时代的世界奇迹[G]。莫奇指出，哥白尼仰望天花板时，把圆圈两两合并，发现这栋建筑里隐藏着太阳系的秘密序列。听起来很像“达·芬奇密码”，不过请读下去。



下图是哥白尼的太阳中心体系[H]和莫奇做的叠影图，把哥白尼的太阳系叠在万神殿穹顶的同心圆上[I]。



在太阳中心体系里，行星轨道间距的比例并不是很“正确”，所以我们还没达到完美的太空和谐。

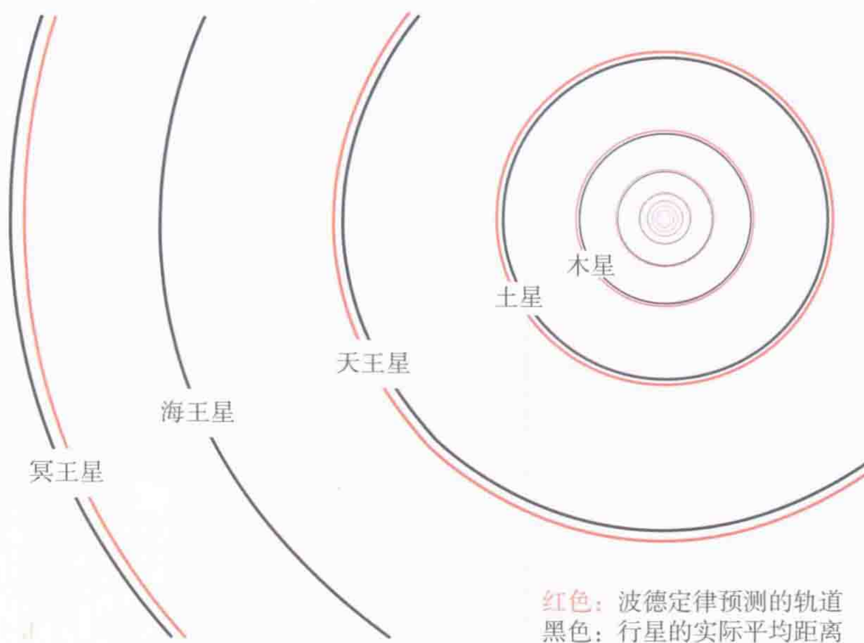


到了18世纪60年代，柏林天文台的台长约翰·丹尼尔·提丢斯（Johann Daniel Titius）发表了一篇论文，提出了波德定律（Bode’s Law）。提丢斯在论文中指出，某些数学公式与常数不但可以描述行星轨道与太阳之间的相对关系，还能预测下一颗新行星会出现在哪里，也就是说，下一个“和声”应该在哪里。周期表又来了！

音乐的泛音也可以用这种方式预测。

你可以从下面的图中看出，在海王星出现之前，波德定律一直相当准确，海王星不符合这个模式。于是，波德定律在 1846 年突然被扬弃，加入那堆废弃不用的科学定律的行列。莫奇说：

> 在我看来，比较合理的做法是把焦点放在比例上，不去理会那些天文单位。一旦你这么做，公式就变得简单多了：它不必同时身兼两职。这个新公式不但更简单，也摆脱了地球中心论。你也可以把它应用在其他轨道系统——比方说，绕行木星、土星、天王星、海王星那些卫星的微型"太阳系"中，你会从中发现同一组比例！在那些卫星与行星的轨道底下隐藏着一个比例模式，就像键盘里的音乐比例。你在很多乐器上只能弹奏某些特定比例，这些卫星的状况似乎也是如此。某些星系"弹奏"——或说"占据"特定的轨道，其他则是留白。如果这些星系"弹奏"不同轨道，就会产生各种和弦，我们能辨识的和弦。如果我把简化版的波德定律写在纸上，拿给音乐理论家看，他们会问我："你为什么



给我们看泛音列的公式?”换句话说,波德定律提出的那一系列轨道比例,正好跟音乐理论中常见的音程有数理上的一致性。它们主要是我们所谓的七和弦的变奏:Do、Mi、So、降 Si。[4]

你可以说宇宙弹的是布鲁斯乐。

我们的话题再回到毕达哥拉斯与其他那些天体之音及宇宙和声的拥护者上。毕达哥拉斯的计算稍有偏差,也不太符合真正的音乐比例。我们现今所知的音阶公式是伽利略的父亲文森佐·伽利雷(Vincenzo Galilei)想出来的。文艺复兴时期的建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leone Battista Alberti)说:

(我)一天比一天相信毕达哥拉斯的说法的真实性,也就是大自然的运作恒常不变……我的结论是,那些制造出让我们的耳朵感到愉悦的和谐声响的数字,正是那些让我们眼睛与心灵感到愉悦的数字。因此,我们应该向音乐家——以及那些让大自然展现出最优越、最完整面貌的东西,借用规则,来找出我们的完整比例。[5]

阿尔贝蒂随后又开发出绘图中的透视法公式,用数学方式组织我们的视觉。

另一位更知名的 16 世纪文艺复兴时期的建筑师安德烈亚·帕拉第奥(Andrea Palladio)把这些比例用在他设计的建筑物上,他的作品在全世界广泛被模仿,因为它们那种和谐的视觉与空间关系会让眼睛感到愉悦。比如美国第三任总统杰斐逊的故居蒙蒂塞洛,以及全世界数以百计的美术馆与纪念碑,它们的比例都来自帕拉第奥,也来自帕拉第奥和其他人心目中那个提供万物结构基础的宇宙音乐比例。

维特鲁威(Vitruvius)是罗马时期的工程师兼作家(生于公元前 70 年),他的理念在文艺复兴时期受到重视,特别是帕拉第奥的赞助者达尼埃莱·巴尔巴罗(Daniele Barbaro)。维特鲁威相信 symetria(对称性的客观美)与 eurythmia(比较注重人为安排,偏向主观性与经验性)。米开朗基罗为了重新评估维特鲁威的著作《关于建筑》(*On Architecture*),画出了闻名的维特鲁威人(你可以在下页

的图片中看到），呈现人体的完美比例[K]。

巴尔巴罗写道，听在耳里很和谐的，看在眼里就很美，帕拉第奥的作品充分展现了这点。在“不满别墅”①（谁会给房子取这种名字？）里有个房间，巴尔巴罗形容为“最漂亮、比例最完美”，等于音乐上的大六度。这个房间可以分隔成更小的房间，那会变成四度与大三度。

“声音之神”

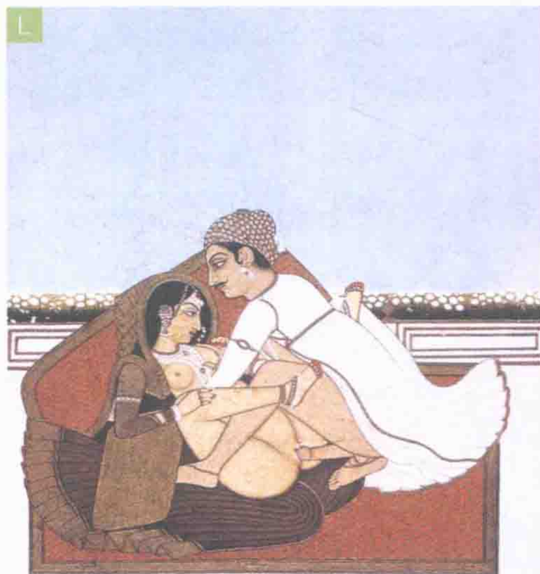
古代远东地区的人们认为，声音在宇宙形成过程中扮演着不可或缺的角色。金刚乘佛教（Tantric Buddhism）的观念中，有一个“会发声的”虚空，名为“阿迦奢”（akasha），那个虚空会飘送出原始的振动。阿迦奢自生自成，它不是来自别的事物，它自己创造自己。根据印度教观点，这种有时被称为“声音之神”（Náda-Brahman）的宇宙声响其实是湿婆神与妻子夏卡缇交欢时的振动声[L]。这

① 不满别墅（Villa Malcontenta），原名 Villa Foscari，建造于 1558 至 1560 年，为意大利北部显赫家族 Foscari 兄弟的住宅，据传这对兄弟其中一人的妻子因未能履行配偶义务，被监禁在别墅里，别墅因而被戏称为“不满别墅”。——译者注

K



L



种现象在印度教被称为“宇宙高潮”，整个有形宇宙都是由此形成的。

100 多年以前，布拉瓦茨基夫人（Madame Blavatsky）创立了一种神秘学派，叫“神智派”（Theosophy），曾经盛极一时。她把“声音之神”的“声音”（Náda）称为“无声之声”或“寂静之声”，说它朴素、沉默、真实、难解又重要。

振动存在于所有事物中，这个观念毋庸置疑。即便你不是印度教信徒或盲听学者，也能接受这个观点。用文氏图（Venn diagrams）描绘唯心论理念、宗教神话与我们认定的科学事实时，确实会有重叠现象。分子每秒振动 100 次，原子速度更快，这些振动产生的东西或许可以称为声音，虽然那是我们听不见的声音。作曲家约翰·凯奇说：

> 请看这个烟灰缸，它处于振动状态，这点我们可以肯定，物理学家也能证明。但我们听不见那些振动……如果把它放进没有回声的房间，通过合适的音响系统聆听它，一定会很有意思。物体会变为过程，我们将能透过物体的声响发现大自然的意义。[6]

这些神圣或古老的科学理论其实都没有说明我们为什么会被特定和声所吸引，除非你能接受“这是神的旨意，话题结束”这样的答案。然而，在这个多疑的世界里，我们凡事讲求证据。

音乐的生物学与神经学基础

那么，问题不只在于我们为什么喜欢我们喜欢的那些和谐音，也在于我们之所以欣赏音乐——我们之所以觉得某串声响能打动人心是不是有任何神经学基础？从进化的观点来看，欣赏音乐的能力是不是有什么优势？音乐有任何实用价值吗？或者它只是我们演化其他更明显有用的适应能力时的附带产物？古生物学家史蒂芬·杰伊·古尔德（Stephen Jay Gould）和理查德·勒沃汀（Richard Lewontin）1979 年共同撰写了一篇论文，宣称我们的某些技艺与能力可能就像建

筑物中的拱肩一样，也就是供门弯曲处上方的装饰空间。它不是原始设计中的独立实体，而是跟随周边其他更为实用的元素衍生而来的。

语言学家诺姆·乔姆斯基（Noam Chomsky）曾经表示，语言本身很可能是进化过程中的拱腹，亦即组织句子的能力很可能不是直接演化而来，而是别的更务实的技能的副产品。在这种理论下，很多艺术能力也搭上了其他更平凡的特质与认知能力的顺风车。

杜克大学的神经科学教授戴尔·珀维斯（Dale Purves）跟他的同事大卫·施瓦茨（David Schwartz）与凯瑟琳·豪（Catherine Howe）合作研究这个问题，他们觉得似乎找到了答案。他们先描述要旨：几乎所有文化选用的音符都出自我们常用的 12 个音。从 La 到高八度的另一个 La，它们之间通常有 12 个音。这不是音阶，但总共有 12 个可用音符，以钢琴来说，指的就是一个八度里全部的黑键与白键（音阶通常由从这 12 个音里选出来的一组音符组成）。有几十亿个方法可以分割从 La 到 La 之间的音，但我们从 12 个音开始就好。

传统的中国音乐和美洲民俗音乐通常从那 12 个音里选出 5 个来创造他们的音阶。阿拉伯音乐大致上也是如此。西方古典音乐使用那 12 个音里的 7 个（西方音阶里的第八个音是八度音）。到了 1921 年，作曲家阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg）提出了一个让音乐创作“民主化”的系统。在这种 12 音列的作品中，没有哪个音比另一个音更重要。听起来的确是公平又民主的做法，只是，人们往往觉得使用这种系统创作的音乐不和谐、艰深又难以入耳。不和谐的声音也可以很动人，可以用来营造毛骨悚然的感觉，或制造宇宙与黑暗力量的效果，比如法国作曲家梅西安（Messiaen）（《末日四重奏》[*Quartet for the End of Time*] 就是他的作品），或匈牙利作曲家利盖蒂（Ligeti，他的作品《大气》[*Atmospheres*] 被用在电影《2001 太空漫游》里迷幻飘忽的场景中）的作品。不过，一般来说，这些解放的 12 音作品并不是太流行，自由爵士也是一样。自由爵士是奥奈特·科尔曼（Ornette Coleman）和晚年的约翰·柯川（John Coltrane）引领风骚的即兴作品。对很多作曲家来说，这种“解放”沦为教条，只是一种更时尚的新监牢。

很少文化使用全部 12 个音。大多数恪守常用的和声与音阶，但也有些著名的例外。比如爪哇岛的木琴音乐，主要是由一组组像锣一样的乐器演奏出来，通常用 5 个音的音阶，但这 5 个音并不平均分布在八度音上。音符之间的距离跟中国的五音或民俗音乐的音阶有所不同。根据推测，可能是因为锣会产生怪异、不和谐的共鸣与泛音，为了让合奏时听起来更为悦耳，爪哇人于是调整他们的音阶，来适应泛音交互作用下的杂响。

泛音是大多数乐器在主要（或“基本”）弹奏音符上衍生出来的音。这些“幽灵”音的响度低于主音，而它们的数量与变化正是每种乐器的特色所在。单簧管的泛音（它的振动来自于一个簧片与一股气流）跟小提琴的泛音（它的振动来自于琴弦的振动）不同。19 世纪德国物理学家赫尔曼·冯·亥姆霍兹（Hermann von Helmholtz）指出，正是这些和声与泛音固有的特质引导我们排列出音阶上的常用音程。他发现，当音符“走音”时，如果同时弹奏它们，你可以听见敲击声、搏动声或粗糙声响。如果你在多个乐器上弹奏同一个音，也能听到这种敲击声，如果它们有那么一丁点的不同，不是一模一样的音，你就会听见速度不同的振动声或敲击声，这取决于它们有多少相似度。走音的乐器里的八度音与泛音不整齐，因此会产生敲击声。亥姆霍兹说，这种敲击声不只是美学现象，更是物理现象，而我们会觉得它让人心神不宁。基音的自然泛音会创造它们自己的敲击声，唯有从常见并熟悉的音阶里的音程中安放并选取音符，我们才能解决并降低这种难听的效果。他跟古人一样，认为我们先天便 会受到数学比例的吸引。

当音阶由产生完美回声又符合数学比例的五度音或四度音组成（这就是所谓的“纯律”），一切都会很美好，除非你想转调，想改变音调。比方说，假使你在旋律里想换的调子（或新的音阶）是从你原来的音阶的第一个和声音符开始的——当代流行乐曲的典型做法，你会发现新调子上的音符不再以一种悦耳的方式排列，亦即，以神圣的、符合数学比例的声调来说，它们是不悦耳的。有些效果不算太差，但其他的则明显很拙劣。

巴洛克时期的德国风琴家兼音乐理论家安德烈亚斯·威克迈斯特（Andreas

Werckmeister）于 17 世纪中期针对这个问题提出了一个解决方案。教堂的风琴没办法重新调音，所以碰到需要转调的曲子时，情况就非常棘手。他建议淡化，或略微调整五度音，进而调整音阶上的其他音符，那时你就可以转到别的调，声音听起来不会很糟糕。这是一种妥协，建立在物理振动基础上的完美数学和声已经被扬弃了，另一种数学——对位法的数学，以及得以在调与调之间来回转换的兴奋感取得优先权。威克迈斯特跟约翰尼斯·开普勒、巴尔巴罗与当时的其他人一样，都相信开普勒在《世界的和谐》里描述的那种神圣和声比例的存在，尽管在我看来他在某种程度上放弃了——或调整了上帝的创作。

巴赫追随威克迈斯特的脚步，把他的创举发扬光大，游走于琴键之间频繁转调。他的音乐可说是这种新的转调系统的技巧示范。尽管这种调和过的转调不符合宇宙规则（明显不完美），我们也习以为常了。如今，我们如果听见以纯律演奏的音乐，反倒觉得那曲调不对，其实原因也许只是乐手坚持转调。

杜克大学的珀维斯研究小组发现，那些对我们有意义、也让我们感兴趣的声响幅度跟我们自己发出的声音完全相符。经过进化之后，我们的耳朵与大脑能捕捉到的细微变化主要都落在那个幅度内，超出那个范围的声音我们能听见的比较少，通常什么也听不见。我们听不见蝙蝠能听见的声响，也听不见鲸鱼发出的声响。大致说来，音乐也落在我们的听力范围内。尽管我们听不见某些让人声与乐器声别具特色的泛音，却能听见它们制造出的效果。我们大脑里分析那些跟我们自己发出的声音重叠的音频的区域范围比较大，也更发达，就如同另一个高度发展的大脑区块以分析人的脸部的视觉能力见长。

珀维斯研究小组还提出另一个假设：循环声响——规律重复的声音，通常代表活着的生物，因此更能引起我们的注意。反复出现的声音可能来自需要提防的事物，也可能带你找到朋友，或食物与水。我们看得出来这些让我们感兴趣的范围如何影响了我们所谓的音乐声响范围。珀维斯认为，人类的语言自然而然地影响了人类的听觉系统，也影响了我们的大脑处理那些听觉信号的区域。我们的发声方式，以及我们辨识其中细微差别的能力也同时进化了。研究小组更进一步推

测，我们的音乐偏好也一并进化。研究小组说明了这些看似明显的现象之后，开始检视音阶里是不是果真含有生物学原理。

研究小组录制了 600 个实验对象所说的 10 到 20 秒短句，实验对象的母语有英语及其他各种语言（特别是汉语），他们将那些句子解析成 10 万个单音。之后，他们以数码方式移除录音里属于个别文化特有的语言要素，也就是执行某种语言与文化的抽离，把那些成分全都拿走，只留下大家共有的声响。结果，在声响上，那些与研究无关的元素大多是我们语言里的辅音，也就是那些我们用嘴唇、舌头与牙齿发出的声音。剩下来的都是由声带发出的元音，变成人类共有、高低起伏的语音（没有任何辅音是由声带发出的）。

他们消除了所有的“S”声，消除了“P”的振音和“K”的咔嗒声。他们认为剩下来的就是普世共有的音调与音符。去除绝大多数外在信息之后，大家的语言就会变成某种原始歌声，是隐藏在话语之中的口头旋律。这些音符——也就是我们说话时唱出的音符，又被绘制成图表，呈现出个别音符的出现频率。果不其然，高峰——最响亮、最显著的音符全都与半音音阶里的 12 音吻合。

在语言（以及普通的歌唱）里，这些音符与音调进一步被我们的舌头与上颚调整，产生各式各样特别的振音与泛音。有挤压音，也有开放音。

声带里的皱褶也会产生独特的泛音，这些声音加上其他的声音，让我们发出的声音可被识别为人声，也塑造出个人的声音特质。杜克研究小组在检视这些泛音与振音的过程中，发现这些额外的音高跟我们心目中的“音乐”和声有异曲同工之妙。珀维斯说：“70%……都落在音乐上的音程里。”所有的大调和声音程都出现了：八度音、五度音、四度音、大三度与大六度。“音乐确实有生物学基础，而这个生物学基础就是音乐与语言的共通处，”珀维斯又说，“因此我们才会喜欢音乐。音乐远比毕达哥拉斯（的比例）复杂多了。它与数学无关，跟生物学有关。”[7]

我要提出一点折中的看法，我们的上颚与声带发出的振音之所以会别具特色，

原因就像阿基米德[①]的振动弦，所有可以发出声响的物体都倾向于以这种高音顺序为主，也就是说，数学原理可以适用于我们的躯体、声带，也能应用在琴弦上。不过，珀维斯说我们调整了大脑“收音机”，以便收听我们在语言与音乐上制造的音高与泛音，也不无道理。

音乐与情感

珀维斯进一步解释他的小组搜集到的资料。在 2009 年的一项研究中，他们想知道快乐（他们用的词是“振奋”）的话语是不是来自那些音高符合大调音阶的元音,而哀伤（压抑）的话语产生的音符会落在小调音阶上。真是大胆的推测!我个人认为这种大调 / 小调的情感特征应该属于文化差异，毕竟世界上有那么多不同的音乐。我记得以前巡回演唱时，如果我演奏包含大量拉丁节奏的音乐，部分观众（主要是盎格鲁 – 撒克逊人）与乐评家会觉得那是开心的音乐，因为节奏那么轻快(或许言下之意是这种音乐比较不值得一听,不过我们不讨论那些偏见)。当时我唱的很多歌都是小调，在我听来它们带有一丝丝感伤，虽然那份感伤往往被那些切分音的轻快节奏抵消。节奏上的“快乐”让那些特定观众感受不到歌曲里的忧伤旋律吗？显然是这样，因为很多萨尔萨与弗拉门戈歌曲其实都很悲情。

大调代表开心、小调代表悲伤这种观点过去也有人提出过。《自然》杂志的作者菲利普 · 鲍尔（Philip Ball）聊过一则小故事，他说，有人告诉音乐理论家德里克 · 库克（Deryck Cooke），斯拉夫音乐和大部分西班牙音乐都用小调创作开心的歌曲，库克答道，那些国家的人民生活太艰苦，根本不知道什么是开心。

1999 年，音乐心理学家鲍克威尔（Balkwill）与汤普森（Thompson）在约克大学进行一项实验，想探究这些情感信号有多少文化特定性。他们要求西方听众评估北美原住民纳瓦霍族（Navajo）的音乐与印度斯坦族（Hindustani）的音乐，

① 此处实际应为毕达哥拉斯。——译者注

判定它们表达的是快乐还是悲伤。受试者的回答正确率相当高。然而，诚如菲利普·鲍尔所言，音乐之中还有别的线索，比如节拍和音色，会透露答案。鲍尔还说，在文艺复兴以前的欧洲，小调与悲伤之间并没有任何关联，意味着文化因素可能掩盖了尽管更为真实、却比较微弱的生物相关性。

将情绪信息以非口头方式暗含在言语中，很有可能是进化而来的能力。我们可以根据某人说话的声调立即判断出他是生气、开心还是哀伤，或只是装腔作势。我们获得的信息很大部分来自音高的强调（这或许暗指小调或大调音阶）、口语的“旋律”，以及声音的泛音与音质。我们不只听口说的话语，也会从上述特质中收集情感线索。那些元音跟音乐的音阶与音程相吻合，而从我们的语音变化里可以找出旋律，这些好像不是什么重大发现。

镜像神经元带动身体摆动

在加州大学洛杉矶分校的一项研究里，神经学家伊什特万·莫纳－扎卡斯（Istvan Molnar-Szakacs）与凯蒂·奥弗里（Katie Overy）观察脑部扫描图像，研究人类与猿猴目睹其他人类与猿猴执行某些特定动作或体验某种特定情感时，哪些神经元会活动起来。他们发现，观看者脑部有一组神经元会“映照出”发生在被观察者身上的事。比方说，如果你在观察运动员，你脑部那些跟运动员正在使用的肌肉相关的神经元就会活跃起来。我们的肌肉不会动，很可惜，看别人操练并不能得到运动或健身效果，但我们的神经元的确表现得仿佛我们正在模仿那些被观察者。这种镜像作用也适用于情感信号。当我们看见某人皱眉或微笑，跟那些脸部肌肉相关的神经元会被激活。可是——重点来了，跟那些感受相关的情感神经元也会被激活。视觉与听觉线索触发移情作用，很老套，却是千真万确：如果你笑，别人也会开心。我们可以体验到别人的感受——也许没那么强烈，也没那么深刻，但移情作用似乎内建在我们的神经系统里。有学者认为，这种共通的表现（套用神经科学家的说法）是各种沟通的要件。拥有体验共通表现的能力，

我们才能明白别人在想什么、在说什么。如果我们欠缺这种分享的能力，我们就没办法彼此沟通。

这似乎明显得有点愚蠢，我们当然能感受到别人的心情，至少某种程度上可以。如果我们办不到，那么我们为什么看电影会哭，听到情歌会笑？你的感受和我的感受之间的界限一点都不严密。我们是群居动物，这点根深蒂固，也是人之所以为人的原因。我们以为自己是独立个体，但是，某种程度上我们并不是，我们的细胞被这些进化出来的移情反应连接到群体。这种镜像作用不只涉及情感，也涉及社会、身体。有人受伤时，我们“感受”到他们的疼痛，虽然我们不至于痛苦到崩溃。歌手头往后仰，大声嘶吼时，我们也能理解。他的身体摆出那种姿势时，我们可以在心里看到他的心路历程。

我们也会把抽象的声音人格化。我们可以根据某人的脚步声判断他的心情，简单的情绪——哀伤、快乐和愤怒，很容易察觉。脚步声或许是显而易见的例子，当它出现时，我们会去推测它由何种情绪、感情或知觉产生。

加州大学洛杉矶分校的研究显示我们对音乐的欣赏与感受非常依赖镜像神经元。你观看——甚至只是听见别人弹奏乐器时，弹奏那项乐器需要用到的肌肉的神经元会被激活。我们听钢琴演奏时，可以“感觉”得到那些手与手臂的动作，而所有弹空气吉他的人都会异口同声地说，你看见别人激动地独奏时，你也会一起“弹奏”。会弹钢琴的人才能映照钢琴师的弹奏吗？弗罗里达州亚特兰大大学的爱德华·拉奇博士（Dr. Edward W. Large）扫描受试者——包括有音乐背景与无音乐背景的，在聆听肖邦的乐曲时的脑部变化。你一定猜得到，有音乐背景的受试者的镜像神经元活跃了起来，但出乎意料的是，那些没有音乐背景的人也一样。因此，弹空气吉他其实也没想象中那么怪异。加州大学洛杉矶分校的研究小组声称，我们所有的沟通方式——听觉的、音乐的、语言的、视觉的，都有各自的基本运动与肌肉活动。通过判读或直觉理解这些肌肉活动背后的动机，我们就能联结到隐含的情绪。我们的身体状态与情感状态不可分割，只要观察其中一个，就能推论到另一个。

人们也会随音乐起舞，神经学的镜像作用或许可以解释我们为什么听见节奏感强烈的音乐就想摆动身体，而且是以特定的方式摆动。音乐比其他艺术更能启动神经元。我们听见音乐时，脑部多个区域会同时活化：肌肉的、听觉的、视觉的、语言的。这就是为什么某些丧失语言能力的人能够听懂唱出来的文字。神经内科医生奥立弗·萨克斯描述过一则案例，有个脑部损伤的男人可以用唱歌的方式记下每天的例行公事，只有这样，他才能记住怎么处理像穿衣服这种日常生活小事。旋律语调疗法就是以这个研究结果为基础的一种治疗方法。

镜像神经元也有预测能力。我们观察某个行动、姿态、手势或面部表情时，可以根据过去的经验准确判断接下来会发生什么事。某些患有阿斯伯格综合征的人没有一般人那种灵敏的直觉反应。我相信很多人跟我一样，都曾经错失在朋友眼中非常明显的提示或信号。不过，大多数人都能掌握到极高的比例。或许我们爱听故事的天性也有些神经学基础。我们发展出了预测故事走向的能力，对音乐旋律也是如此。我们可以意识到旋律里情感共鸣的起伏，可以听出旋律的重复或乐曲的堆砌，我们基于过去的经验，会预期哪些行动即将带我们往哪里去，哪些预期有时可以获得确认，有时会稍稍偏差，取决于作曲者或表演者。诚如神经科学家丹尼尔·列维京所言，太多的确认——某件事的出现跟先前一模一样，会让我们感到乏味，进而走神。小小的变化让我们保持警醒，也可以把听众的注意力引到乐曲里的重要段落。

这些情感联结或许可以说明音乐为什么对我们的心理健康有如此深刻的影响。我们可以利用音乐（或者，别人也可以利用它）来控制我们的情绪。我们可以让自己（或别人）打起精神，也能让别人（或自己）平静下来。我们可以利用音乐让自己融入某个团体，跟群体行动一致。音乐是社会的黏合剂，它让家庭、国家、文化与社区凝聚在一起，但它也能让它们四分五裂。音乐有时似乎是善的力量，但它同时也可以被利用来激发种族偏见，掀起战争。除了在社会与国家方面的应用，音乐甚至是一种宇宙电波，可以连接到另外一个世界，连接到灵体、神明的隐形领域，甚至到达亡者的国度。它能让我们身体健康，或病入膏肓。音

乐对我们有太多作用，我们不能像很多人一样，随口说一句：“哦，我喜欢所有类型的音乐。”当真喜欢所有音乐吗？有些音乐性质完全相反呀！你不可能全部都爱。总之，不可能一直都喜欢全部的音乐。

仪式中的音乐

音乐在世界各种宗教与社交仪式上扮演重要角色。民族音乐学家艾伦·梅里亚姆（Alan P. Merriam）指出，社会组织几乎用歌曲标记社区生活的每个阶段：生育歌、摇篮曲、命名曲、排便训练歌（这个我很想听听！）、青春期歌曲、问候歌曲、情歌、结婚曲、氏族歌曲、葬礼挽歌。住在新墨西哥州北部村庄的印第安人说：“我的朋友，没有歌曲你什么都做不了。”少了音乐，社会结构会分裂，你我之间的联结会粉碎。

举行仪式时，仪式音乐必须照原样重复，现场的情况或许也要一模一样。如果你弄对了，据说你就跟宇宙的模式与秩序一致。万一搞砸了，就会惹祸上身。根据印度教经典，唱错拉格（raga）的人可能性命不保。印第安人阿帕切族的巫医如果唱走调，也同样面临生命危险。而在波利尼西亚，漫不经心的表演者可能会被判处极刑。在仪式的情境下，音乐、作曲家或初次演出者没有所谓“原创”的问题。一般认为这种音乐一直都在，它像神话一样，存在于历史之外。我们作为表演者或参与者，唯一的任务就是保存它。根据这种观点，音乐与仪式是让世界得以延续的因素之一。

在神灵面前表演之前，必须先确保音乐正确。演奏的音乐不能出错，每次演出都要一模一样，自然而然会想把音乐记录下来，特别是仪式里使用的音乐。因此，书面音乐变成了保持连贯性的极佳方式，但它同时会扼杀改变与创新。音乐严谨的规则原本是神权——乃至政治操控的副产物。书面标记相当准确，但它却不完美，它不是一件音乐作品的准确“录音”。任何记谱法都会遗失许多表达上、质地上与情绪上的细腻处，因为这些东西根本无法用文字表述。然而，这些书写

下来的符号与音符只要加点口头指示、演示与实际示范，那么这套仪式音乐就能保持原样，大致完整地代代传承。仪式音乐据称具有疗效，它的精神与社会功能也能够保留。但是，假使那条指导的脉络中断了，如果留下来的只有书面音乐，那就需要多方想象揣测，流传下来的东西可能跟原本的作品大相径庭。这种不准确度对音乐来说未必都是坏处，但它却不符合当权者的需求。天晓得，或许我们的耳朵难以忍受莫扎特的音乐在他的时代的模样。我们能够弹奏同样的音符，但我们已经将他的作品与其他很多作品的形式现代化，让它们迎合现代人的喜好。就连乐器本身也改变了，而这多多少少是那些音乐得以留存，还能颇受欢迎的原因。同样地，把拉丁文—— 一种几乎已经没有人懂的语言，从宗教音乐上拿走，会削弱宗教音乐的威力与神秘感。如果圣歌用妇孺皆知的语言写成，那么教会将会丧失一部分深厚的宇宙力量。

曼彻斯特大学的佩内洛普·构克（Penelope Gouk）写过一篇很棒的文章，题为《提振精神、重建灵魂：近代医学对音乐疗效的解释》。她所谓的“近代”指的是 17 世纪晚期。在那个时期，一种更现代、更科学的宇宙观渐居主导地位。科学方法的实验与证据容不下——他们如此宣称，天体之音与太空灵体的概念。如今音乐要用科学方法解释，它是一种更伟大、更科学的体系的表征，这种体系可以阐明物理世界如何运作。音乐不再被视为驱策一切的动力，是宇宙的物理现象驱策着音乐。宇宙不再有魔法，而音乐无所不能的地位已经被科学取代。

那些让音乐有理由被记录下来的宗教仪式也开始被贬低。新教徒伦理与启蒙运动把仪式——无论社会的或宗教的，视为多余。很多仪式因此被扬弃，不少音乐也随之消失。但人们喜欢仪式，甚至需要仪式。人类的渴求需要获得满足，也终于在一种新出现、也涉及音乐的世俗与社会仪式中找到情绪出口。世界第一场公开音乐会于 1672 年在伦敦举行。当时有个名叫约翰·班尼斯特（John Banister）的作曲家兼小提琴家被皇家乐队解聘后，筹办了一场音乐会。入场券要价一先令，观众可以点歌。谁敢说音乐表演——无论是在歌剧院、夜店、摇滚俱乐部还是户

外音乐节，不是宗教仪式？这些音乐活动都有一套既定的行为模式，它们也能疗愈，能巩固社群关系。仪式以另一种名称保存下来了。

视觉文化与听觉文化

马歇尔·麦克卢汉有个著名的论点：启蒙运动和科技革命之后，我们从听觉文化转移到视觉文化。他说，在听觉文化之中，世界围绕在你周围，当下从各个方向朝你推进。就像声音一样，它层层堆砌，没有等级之别，没有中心，也没有焦点。视觉文化有个远景：一个消失的点，一个方向。在视觉文化里，一幅画面处在非常特别的定点上，也就是在你面前，并非同一时间存在于各处。

麦克卢汉宣称，我们的视觉受到我们制造的各式各样物品的不停刺激，开始凌驾于我们的听觉之上。结果，我们思索世界、看待世界的方式改变了。在听觉世界里，人们意识到本质，而在视觉世界里，人们看见的是类型与等级。他说，在视觉文化里，人们采用线性思考，凡事都有时间上的先后，而不是所有东西此时此刻在任何地方同时存在。一堵墙能够遮住你的视线，让你看不到在墙的另一边叫喊的人；但你却可以听见你周围——左、右、前、后发生的任何事，就连在墙后面的事也一样，比如那个叫喊的人。我们习惯低估我们的某些感官，特别是我们的嗅觉。部分原因在于它的作用可以停留在潜意识层面，部分原因在于我们没有足够的语言来形容每天接触到的无数气味。

我们对自己感官功能的看法也受到文化偏见及语言限制的影响。我们所谓的触觉其实包含了对振动、质感、温度与动态的各种感应能力，如果我们的文化认为它们够重要，那么每一种都可以称为独立的感官。非洲尼日利亚的豪萨人（Hausa）只区别出两种感官：视觉与体验。所谓的体验感官包括直觉（我们为什么没把直觉列为感官的一种？）、情感、嗅觉、触觉与听觉。住在加拿大拉布拉多地区东北部的因纽特人不像我们以视觉观点看待空间（或许是因为他们的视觉环境通常没有任何特色与地标），他们用其他感官指涉空间。

最近我在《纽约时报》上读到一篇短文，文中提及的9岁的马修·惠特克是23周的早产儿，出生时体重不到900克。他先天失明，每个星期六从新泽西州哈肯萨克的家前往纽约上一整天的音乐课，他会弹奏7种乐器。

“他把一切都听成音乐，”他父亲摩西·惠特克说，“传真机听起来像La；复印机则是降Si。电钻会发出他喜欢的鼓声。”地铁轰隆作响时，马修会用手杖在地板上敲击，重建那些声响。他随着城市哼唱，随着高速车辆与高速言谈哼唱。如果有人要他描述纽约市，他会站在原地，转个360° 大圆圈，手指头往前指，说道：“纽约市是一圈声响，到处都有音乐。每个人脸上都带着微笑。纽约很有音乐性，虽然一片黑暗，却很美。”[8]

小马修所描述的是重拾世界的魔法。当然，这个世界上那些神奇、无法解释的现象不会消失，正如心理学家荣格与弗洛伊德所说，它们深藏在我们的潜意识里，在那里不停探测、影响我们所做的任何事，还会不定期以不同形式浮现。它出现的方式包括都市神话、哥特风格时装照、民间故事、恐怖电影、日本动漫怪物、实验音乐，以及流行歌曲的威力与歌手那种有点戏剧化、仪式般的表演形式。我们会为科学无法解释的东西，为那些不靠语言文字就能影响我们的超验的、古怪的事物着迷，被它们吸引。音乐近似于这些神秘事物，也是从它们中而来，它让我们重新连接上那段消失的魔法时光。

我觉得近50年来，这种半神秘的世界氛围开始明确地在音乐上重新展现。很多战后的音乐家与作曲家开始以全新——或者说旧有的方式看待音乐。约翰·凯奇或许是其中最知名的一位，他用当时的现代建筑来比喻他的音乐。那些现代建筑物与屋舍有许多庞大的玻璃墙与玻璃窗，依凯奇的看法，这是允许外在世界入内，外面的世界被视为建筑的重要部分，不再被排拒在外。分隔化——也就是内与外、环境与自身之间的不同，正在瓦解。艺术也是，可以用街头的废弃物创造出来，凯奇的朋友、美国当代艺术家贾斯培·琼斯（Jasper Johns）与罗伯特·劳森伯格用日常生活中的物品进行创作，如同在他们之前的杜尚一样。凯奇认为，音乐不能表现出那样的包容性吗？他用相当实际的方法回答这个问题，把街头噪

声、说话声、意外事件与重击声纳入他的音乐。这或许跟毕达哥拉斯当初想的不一样，然而，凯奇还是把宇宙邀请到音乐里了。

法国作曲家埃里克·萨蒂（Erik Satie）或许是最早提出音乐不应该局限于它在西方文化里的属性的人。“我们必须创作出一种像家具的音乐，一种会变成环境噪声的一部分的音乐……它可以柔化刀叉的声响，既不支配它们，也不强出头。”[9] 他写了几支他所谓的家具音乐，但并不是你想象中那种环境音乐的原型。那种音乐很宜人，虽然重复性颇高，他希望短时间之内人们就会无视它的存在。这是很激进的想法，你创作音乐的目的是让它“不会”被人听见。可是事情还没完。

穆扎克（Muzak）音乐公司的宾·穆西奥（这是他的真名！①）说，他的公司制造的音乐应该是让人“听见”，而不是让人“聆听”的。曾经有那么一段时间，穆扎克是全世界规模最大的音乐网络，至少有一亿听众，如果你喜欢，也可以说“非听众”。如今我们已经没有了传统的穆扎克可供埋怨，但它提出的概念很别出心裁。它的创始人指出，美国劳动场所里那些效率专家很关注一个现象：工人某些时段体力充沛，但通常会在下午的中到后段时间内变得精神不济。大老板们希望员工的表现很平均，一整天都维持良好的工作效率。这让我们想起肯·罗宾森和汤姆·泽的观点，他们认为工业资本主义是人体机器的制造者。穆扎克的技术人员觉得他们有办法解决这个生产力问题：他们用音乐抚平工人的效率曲线。工人精神高昂的时刻播放柔和的音乐，萎靡时再用更有活力的音乐来把工人从萎靡中唤醒。人们相信这个办法有效。

穆扎克的运作方式不同于时下那种授权客户播放现有音乐的做法，他们聘请乐手重新演奏熟悉的歌曲或乐曲，刻意把曲子演奏得“不会吸引人来聆听”。音乐的动态范围（音量的大小变化），甚至高音与低音都拉平了，仿佛穆扎克把歌曲的灵魂吸走了。事实上他们创造了全新作品，某种萨蒂心目中的东西：家具

---

① 宾·穆西奥（Bing Muscio）姓氏的拼法类似于 music（音乐）。——译者注

音乐，一种明显很有用的音乐，而且（对客户而言）具备环境功能性，用来创造商店与办公室里的镇定与平静氛围。为什么萨蒂的作品、布莱恩·伊诺的环境音乐，或者莫顿·费尔德曼（Morton Feldman）的简约迷幻作品似乎都很酷，唯独穆扎克的让人嫌恶？难道只是因为穆扎克修改了人们已经很熟悉的曲子？我想还有别的原因。问题在于这种音乐试图钝化你的知觉，感觉就像被迫服下镇定剂。当然，不是所有人都排斥，意大利裔英国轻音乐家曼托瓦尼（Annunzio Paulo Montovani）灌录过一系列浓郁、偏重弦乐的作品，号称是“美妙的音乐”，而他是第一位立体声专辑销售破百万的音乐家。

只不过，音乐催眠这种概念并不是全面适用，不是所有活动都可以靠背景音乐来提升效率。虽然我有朋友在工作室里画画，用计算机绘图或设计网页时，全天候播放音乐，但我写这篇文章时就不能听音乐，否则注意力老是会被音乐拉走。最近有个研究宣称，音乐会妨碍分析性质的工作，却有助于创意工作。我猜那要视创意工作的类型而定，也要看你指的是哪一种音乐。

用建筑演奏

1969年，联合国教科文组织通过一项决议，认可一种鲜少被提出讨论的人权——寂静的权利。我想他们指的是，如果有家嘈杂的工厂或射击场盖在你家旁边，或楼下开了一家迪斯科舞厅，你有权提出抗议。他们的意思并不是说你可以要求餐厅关掉播放中的经典摇滚乐曲，或在火车上捂住邻座那个对着手机咆哮的男子的嘴。不过，这个想法很不错，尽管我们与生俱来害怕绝对静寂，我们理当有权偶尔让听觉休息一下，体验一点声响上的清新空气，不管多短暂都好。对人来说，享有一段冥想时刻，一点脑袋清明的空间，好像也不赖。

凯奇写过一本书，书名很讽刺地叫《寂静》（*Silence*）。讽刺之处在于，他作品里的噪声与混乱越来越恶名昭彰。他还曾经宣称寂静不是为人类而存在。为了体验寂静，他进入贝尔实验室的一间隔音室里，那个房间隔绝了一切外在声响，

墙壁也特别设计来防止声音的回响，是听觉上的死域。一段时间之后，他听见“砰砰”声与“咻咻”声，有人告诉他那是他自己的心跳和血液在静脉与动脉里流动的声音。声音比他想象中来得大，不过还可以接受。再过一会儿，他听见另一个声音，是高音的哀鸣声，有人告诉他那是他的神经系统的声音。他领悟到，对人类而言，根本没有所谓的真正的安静。这段轶事或许可以说明他为什么不把音乐跟那个嘈杂、难以控制的声响世界区隔开来，而是邀请它们进来：“让声响做它们自己，而不是人类的理论或情感表达的工具。”[10] 至少在概念上，整个世界如今都变成了音乐。

也有人通过长度与时间的持续来创作更符合世界现象的音乐。20 世纪 80 年代中期，莫顿·费尔德曼写了一曲长达 6 小时的弦乐四重奏。“我们这一代人都执着于 20 到 25 分钟的音乐。过去那是我们的时钟，我们大家都知道它，也知道该怎么应对……过去我的作品像物品，如今它们不断演化。”[11] 在这种观念下，音乐变成你置身的空间，而不是一种不连接的物品。这跟中国音乐传统上把每个音调视为一种音乐实体十分类似。这是跟西方观点截然不同的做法，把音乐视为音高与音符之间的关系，而不是音符的声音本身。1971 年，华裔美国作曲家周文中写了一篇文章，他似乎认同麦克卢汉的说法，认为在西方，事物的组织方式比事物本身更重要。新一代的西方作曲家似乎向两者之间的中间地带移动，他们的作品要求我们把音乐与音符看成一种形式、一种事物或环境，一个可以深度聆听的地方。某种程度上，这会让人联想到宇宙一弦琴。他们通过减化来让作品增色，通常很长一段时间里没有任何东西，或没有任何改变。这种反复与停滞迫使你——如果你不关掉音响或中途离席，更深入音乐里。音乐变成你周遭的一部分，或者类似海浪或风声之类的大自然声响。音乐跟大自然一样，也会有变化，只是非常缓慢。

1977 年，作曲家阿尔文·路西尔（Alvin Lucier）用一根琴弦—— 一弦琴创作曲子。琴弦振动时，听众聆听并专注于琴弦的不同部位，就可以通过消除颤噪效应的拾音器扩大泛音，以听出各种幅度的声响。作曲家埃伦·弗尔曼（Ellen

Fullman）跟路西尔一样，也用长金属线作为乐器，她把“琴弦”从屋子一头拉到另一头，将整栋建筑的内部变成一件乐器。跟路西尔的作品一样，她也让自然的泛音决定乐曲的调式与音阶。

我也在 2005 年把一栋建筑变成了乐器，我将一架旧风琴的琴键当成一组切换开关，用来启动固定在庞大老旧工厂里的各种机器。马达会振动大梁，梁会依据自身的长度产生不同的共鸣。小锤子敲击中空的铸铁圆柱，就变成木琴或锣。细小的送气管吹气进管线里，发出美妙又洪亮的中音长笛声。你或许认为声音会很嘈杂、很“工业化”，但其实还挺有音乐性的。一般大众都可以进来操作这部神奇机器、弹奏这栋建筑。每个人都有机会坐在风琴前，随心所欲地自由发挥。

这算一支曲子吗？算音乐作品吗？天晓得！对我而言，更重要的是这部机器让音乐民主化。由于这不是一件任何人能专精的乐器，大家的立足点就平等了。来弹奏的小孩子可以表现得跟受过训练、经验丰富的作曲家一样好，甚至跟偶尔坐上去小试身手的乐手一样好，孩子们凭直觉知道自己弹得不比那些人差。小孩子平时在别人面前弹奏陌生乐器的担忧与不安消失了。正如路西尔的琴弦与弗尔曼的金属线，这支曲子的产生没有创作过程，音乐完全取决于它的环境与弹奏的人。这种无边无际的音乐大多没有开头与结尾。这种音乐只是像我们周围的无数元素一样，在宣示自己是世界上的常态性元素，而不是一段有限的录音或表演。

去年我观赏了作曲家约翰·卢瑟·亚当斯（John Luther Adams）的演出，地点在曼哈顿 67 街军械库的拱顶大厅。演奏会长达一个多小时，有至少 60 名打击乐手弹奏木琴之类的乐器与具有吹管效果的机器。他们有乐谱，大致算是。我看了其中一份摆在谱架上的乐谱，里面是一连串简短、互不连贯的乐句，只有两三个音符。乐手们一次弹奏一个乐句，不一定要跟其他人同步，大家慢慢地换到下一个乐句。乐手们会一个接一个地用适当的乐器弹奏乐谱上的下一组音符。依此类推，直到所有人都弹到终点，也就是大家都弹完了乐谱上的短句。整支曲子大约长一小时。作品呈现的是一种质地、像一幅风景画，没有旋律性。一种声响会包围你，就是正在弹奏的那种乐器的声响。之后，声响环境会慢慢延续到下一种

新的质感，因为某位乐手决定弹起下一组乐句。观众可以自由走动，乐手散布在各处，没有“舞台”，也就没有中心焦点。我会用观望天气来比喻这种体验，你看着云朵在地平线堆积，缓缓逼近，渐渐黯淡，呈现不祥的质地，然后迸发，释放倾盆大雨。接着，来得快去得也快，它们继续往前，天空再度澄澈。感觉不像凯奇作品的风格，但也会让人意识并体验到整个世界就是音乐，是某种音乐作品，而且不是预先定好的。

20 世纪 60 年代，作曲家特里·赖利（Terry Riley）经常举办通宵音乐会，他配合磁带的循环节拍即兴创作（在严格的范围内），打造出声响环境。观众通常会带睡袋到场，在“音乐会”过程中打瞌睡（很像宾·穆西奥与萨蒂的那些可被忽略的音乐）。赖利需要上洗手间时，会任由循环节拍继续播放。里斯·查塔姆（Rhys Chatham）和格伦·布兰卡（Glenn Branca）也曾经以大量吉他创作类似的声境，很美妙的经验，让人想起公路高架桥或钢铁厂持续不断的嗡嗡声。2006 年，我观赏了 SunnO))) 乐队的表演，他们将这种经验戏剧化，在废弃教堂举办演奏会。表演者抱着吉他站在一面由吉他扩音器堆砌起的墙壁前，打扮得像一群头戴兜帽的德鲁伊教徒[①]，音乐里有一股震耳欲聋的持续音，鼓动并席卷观众群。音乐里没有鼓声，也没有我们所谓的歌曲。仪式重现江湖，或许它们从未离开过。SunnO))) 乐队的音乐太精湛了，是环境音乐美妙的阴暗面。

自组织音乐

或许我探讨的主题有个合乎逻辑的终点。如果音乐原本就存在于所有物体之内与所有地点上，那么何不让它们自行演奏？传统意义上的作曲家或许就没有存在的必要了，让行星与天体自行旋转。音乐家伯尼·克劳斯出版了一本有关“生物声响”（biophony）的书，讨论音乐世界，也讨论动物、昆虫与非人类环境。自组织系统可以制造音乐，意味着任何人、任何事物都能创作，同时又能轻易地

① 德鲁伊（Druid），一个主张与大自然和谐共处的现代教派。——译者注

离开它。凯奇说过，当代作曲家“很像相机制造者，并允许他人用这台相机去拍摄照片”。[12] 这样似乎排除了著作权，至少排除了那种一般认知中的著作权。他认为，传统音乐以乐谱指示何时弹奏哪个音符，它并不是启动与创造我们周围世界的步骤与规则系统的反映。世界提供给我们的可能性与机会确实有限，但总有选择余地，事情通常也不会只有一种结果。凯奇与其他一些对此有深入思考的人觉得，或许音乐就是世界自行运算的结果。

在中国有个小装置进一步实践了这个概念，那是一种名为“唱佛机”的音乐播放器，用随机算法组织一系列舒缓的声音，从而创造出无休无止、永不重复的旋律。制造这部机器并组织里面的声音的程序设计师取代了作曲家，也有效排除了演奏者。作曲家、乐器与演奏者都是同一部机器。这种装置不算精密，然而，你可以想象，总有一天，所有类型的音乐都可能由机器制造出来。那些普遍出现在各类型音乐里的基本模式可以作为演算基础，用来引导声响的产生。你可以把商业流行音乐或嘻哈乐看成机器制造的音乐，因为它们已经有完善的公式，只要从现有的记忆点与节拍中挑选一些出来，就能创作出绵延不绝、适合电台播放的音乐。尽管这种工业化手法备受鄙夷，它由机器制造的本质也可以是一种恭维，因为它把音乐的著作权还给太空。这些发展显示我们绕了一大圈，回到了宇宙或许充满音乐的观点。

我欣然接受把音乐从旋律、严谨的结构与和谐音的囚牢里释放出来的做法。有何不可？但我也会听遵循那些规则创作出的音乐。聆听天籁之音或许是美妙的体验，但我偶尔会渴望听一曲简洁欢快的小调或者一段深沉典雅的叙事情感乐曲，而不是整个宇宙。我能够欣赏情节单调的电影或书籍，但我也是个极端保守的人，如果某一首歌成为流行歌坛的名曲，那么我也会怀着期待去聆听。不按常理出牌的流行歌曲反倒比反复又停滞的当代音乐作品更容易让我感到乏味。我喜欢听精彩绝伦的故事，也喜欢默默地凝视大海，我非得二选一吗？



致谢

多年以前，我把巡回演唱过程中写下的随想陆陆续续寄给了戴夫·艾格斯（Dave Eggers），供他消遣，记得当时我还在东欧。那些文字很可能是用传真机传送的，年代确实很久远了。戴夫觉得那些文章透露出音乐家在巡演过程中的真实生活面貌，让人窥探到了一个他觉得还没有被揭露过的世界。他的这番回应给我带来了极大的鼓舞，也让我非常开心。只是，那个时代还没有博客，因此我的随想也没有机会发表，只有一些小故事出现在我先前出版的那本有关自行车与城市的书里。戴夫的热烈回应在我心里埋下了一颗种子：也许哪天我会写本关于音乐的书。只是，真正想实践时，心里却有很多担忧与不安，因为书店里满是“年华老去的摇滚乐手自传”这种书。我犹豫了很长一段时间，不过，现在看来时机已经成熟。我想我笔下的音乐世界并不局限于我的亲身经历，但我的经历不免会穿插其中。

企鹅出版社的斯科特·莫耶斯（Scott Moyers）帮我做初稿的校对，也帮我重新调整了结构。之后稿子送到麦克斯威尼出版社，由伊森·纳索斯基（Ethan Nosowsky）担任责任编辑。亚当·克里夫曼（Adam Krefman）、戴夫·艾格斯（负责封面设计）、切尔希·霍格（Chelsea Hogue）与沃尔

特·格林（Walter Green）等人都在书本内容、设计（沃尔特处理大部分内文编排）与旷日废时的图片授权事宜上出力不少。我自己的公司“世界唱片”（Todomundo）用了好几年时间盯紧这本书的进度，丽安·洛西（LeeAnn Rossi）负责整体协调工作，弗兰克·汉德勒（Frank Hendler）支援第 7 章的音乐产业研究，我的经纪人大卫·怀特黑德也提供了不少资料。我的业务经理莉亚·斯威特（Lia Sweet）、南·拉尼根（Nan Lanigan）和伊莲·巴辛斯基（Illene Bashinsky）也全力协助我解读并呈现音乐人的财务状况，同时尽可能清楚地说明我自己的唱片发行的账目。

我向我的版权经纪人安德鲁·怀利（Andrew Wylie）说明这本书既不会是自传，也不会是一系列的个人思想表达，而是两者兼具，他非常善解人意。现在书稿完成了，就更容易说明这一点了。

感谢莎莉·辛格（Sally Singer）坚持要我把文稿再检视一遍，感谢那些允许本书使用他们的图片、言论与图表的人，也感谢本书所涉音乐的版权持有人。

01 逆向创作

[1] *Folk Song Style and Culture*, by Alan Lomax, Transaction Publishers, 1978.

[2] "Why So Serious?" by Alex Ross, *The New Yorker*, September 8, 2008.

[3] "Bird Songs," by Gareth Huw Davies, in David Attenborough's program, *The Life of Birds*, PBS. *www.pbs.org/lifeofbirds/songs/index.html*.

[4] "The relation of geographical variation in song to habitat characteristics and body size in North American Tanagers," by Eyal Shy, *Behavioral Ecology and Sociobiology* vol. 12, Number 1, 71-76.

[5] "How City Noise Is Reshaping Birdsong," by David Biello, *Scientific American*, October 22, 2009.

[6] *Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution*, by David Rothenberg, Bloomsbury Press, 2011, p. 6.



02 我的演艺生涯

[1] "Creativity and psychopathology: A study of 291 world-famous men," by Felix Post, *The British Journal of Psychiatry* (1994) 165: 22-24.

03 科技塑造音乐：模拟

[1] "The Heleocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch," by Geoff Manaugh, *BLDG Blog*, April 2007. *http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheoninterview-with.html*.

[2] *Capturing Sound: How Technology Has Changed*

Music, by Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 13.
[3] *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, by Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 14.
[4] *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, by Mark Katz, University of California Press, 2010, p.60.
[5] "The Menace of Mechanical Music," by John Philip Sousa, originally published in *Appleton's Magazine* vol. 8, 1906, p. 278. www.phonozoic.net/n0155.htm.
[6] *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, by Mark Katz, University of California Press, p. 17.
[7] *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, by Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 60.
[8] *Si sos brujo: A Tango Story*, Caroline Neal, Cinemateca, 2005. DVD.
[9] *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, by Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 78.
[10] *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, by Mark Katz, University of California Press, p. 74-75.
[11] "Wiring the World: Acoustical Engineers and the Empire of Sound in the Motion Picture Industry, 1927-1930," by Emily Thompson, in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Veir Erlmann, ed., Berg Publishers, p. 198.
[12] Ibid, p. 201.
[13] Ibid, p. 202.
[14] "The Prospects of Recording," by Glenn Gould, in *High Fidelity* vol. 16, no. 4, April 1966, p. 46-63.
[15] Ibid.
[16] "Thanks for the Memorex," by Hua Hsu, *ArtForum*, February 2011.
[17] *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, by Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 12.

04 科技塑造音乐：数码

[1] *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, by Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 258-261.
[2] Ibid, p. 268.

[3] Ibid, p. 207-208.

[4] "Thinking About Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman," by Michael Bull, in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Veir Erlmann, ed., Berg Publishers, p. 174.

[5] Ibid, p. 176.

05 录制音乐

[1] "The Prospects of Recording," by Glenn Gould, in *High Fidelity* vol. 16, no. 4, April 1966.

06 共同创作

[1] "N.A.S.A: The Spirit of Apollo" by Tom Breihan, *Pitchfork, February 18, 2009. www.pitchfork.com/reviews/albums/12686-the-spirit-of-apollo.*

07 音乐人的发片与生存现状

[1] "The Artistry Is Apparent, So Where's the Audience?" by Stephen Holden, *The New York Times*, February 6, 2011.

[2] "Musical Survivor Hustles for a Second Chance," by Ben Sisario, *The New York Times*, February 8, 2011.

[3] "U2 Signs 12-Year Deal with Live Nation," *Billboard. www.billboard.com/news/article_display.jsp?vnu_content_id=1003782687#/news/article_display.jsp?vnu_content_id=1003782687.*

[4] "Live Nation's $120 Million Bet: Breaking Down Madonna Deal," by Peter Kafka, *Business Insider*, October 10, 2007. *http://articles.businessinsider.com/2007-10-10/tech/30040635_1_madonna-deal-live-nation-material-girl.*

[5] "Bandcamp Powers Online Sales, Aims to Fill Myspace 'Vacuum'," by John Tozzi, *Bloomberg*, November 01, 2011. *www.bloomberg.com/news/2011-11-01/bandcamp-powersonline-sales-aims-to-fill-myspace-vacuum-.html.*

08 场景的诞生

[1] *Toward a Poor Theater*, by Jerzy Grotowski, Routledge, 2002, p. 255.

09 业余创作者！

[1] *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, by Mark Katz, University of California

Press, 2010, p. 61.

[2] *What Good Are the Arts?* by John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 34-6.

[3] "The Menace of Mechanical Music," by John Philip Sousa, originally published in *Appleton's Magazine* vol. 8, 1906.

[4] *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, by Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 70.

[5] "What's Wrong with Classical Music?" by Colin Eatock, *3 Quarks Daily, October 4, 2010. www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/10/whats-wrong-with-classical-music.html.*

[6] Ibid.

[7] *What Good Are the Arts?*, by John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 11.

[8] Ibid, p. 97.

[9] Ibid, p. 97-99.

[10] Ibid, p. 101.

[11] The Blockbuster attendance figures can be found here: *http://blogs.artinfo.com/realcleararts/2011/08/08/wait-a-minute-further-thoughts-on-two-blockbuster-shows.*

[12] *What Good Are the Arts?* by John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 20-32.

[13] Ibid, p. 25.

[14] Ibid, p. 90.

[15] Ibid, p. 60.

[16] Ibid, p. 61.

[17] *Criticisms on Art*, by William Hazlitt, Nabu Press, 2011, p. 110.

[18] *Patronizing the Arts*, by Marjorie Garber, Princeton University Press, 2008, p. 52.

[19] Ibid, p. 54.

[20] "Design for Living," by Paul Goldberger, *The New Yorker*, April 4, 2011.

[21] *What Good Are the Arts?* by John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 132-133.

[22] *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, by Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 119.

[23] "A Metropolitan Opera High Note, as Donations Hit $182 Million," by Daniel J. Wakin, *The New York Times*, October 10, 2011. *www.nytimes.com/2011/10/11/arts/music/metropolitan-operas-donations-hit-a-record-182-million.html?pagewanted=all.*

[24] "L.A. Opera's 'Ring' cycle may be in the red," by Mike Boehm, *Los Angeles Times*, May 29, 2010. *http://articles.latimes.com/2010/may/29/entertainment/la-et-ringtickets-20100529.*

[25] "A Metropolitan Opera High Note, as Donations Hit $182 Million," by Daniel J. Wakin, *The New York Times*, October 10, 2011. *www.nytimes.com/2011/10/11/arts/music/metropolitan-operas-donations-hit-a-record-182-million.html?pagewanted=all.*

[26] "Reader Response: Orchestras Are Overextended," by Daniel J. Wakin, *The New York Times*, April 22, 2011. *http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/22/reader-responseorchestras-are-over-extended.*

[27] "Los galeones en el siglo XXI. El Roxy, un ejemplo de art deco tapatio," in *Replicante* vol. 3, No. 12, Summer 2007.

[28] *What Good Are the Arts?* by John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 40.

[29] "Beyond Baby Mozart: Students Who Rock," by David Bornstein, *The New York Times*, September 8, 2011. *http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/09/08/beyond-babymozart-students-who-rock.*

[30] "Rock Is Not the Enemy," by David Bornstein, *The New York Times,* September 13, 2011. *http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/09/13/rock-is-not-the-enemy.*

[31] "Strings Attached: What the Venezuelans Are Doing for British Kids," by Ed Vulliamy, *The Observer*, October 3, 2010.

[32] Ibid.

[33] Ibid.

[34] "Let's Get Serious About Cultivating Creativity," by Steven J. Tepper & Georde D. Kuh, *The Chronicle of Higher Education*, September 4, 2011. *www.chronicle.com/article/Lets-Get-Serious-About/128843.*

[35] *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, by Oliver Sacks, Knopf, 2007, p. 102.

[36] *What Good Are the Arts?*, by John Carey, Faber & Faber, 2005.

[37] "Transform Education? Yes, We Must," by Sir Ken Robinson, *The Huffington Post,* January 11, 2009. *www.huffingtonpost.com/sir-ken-robinson/transform-education-yesw_b_157014.html.*

[38] *The Thinking Ear: Complete Writing on Music Education*, by R. Murray Schafer, Arcana Editions, 1986, p. 246-48.

10 世界之声

[1] *Selected Essays and Readings: On the Origin of Music*, by Robert Fink, Greenwich Publishing, 2003.

[2] *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedia Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy,* by Manly P. Hall, Jeremy P Tarcher/Penguin, 2003, p. 252.

[3] *The Harmony of the World*, by Johannes Kepler, American Philosophical Society, 1997, p. 440.

[4] "The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch," by Geoff Manaugh, *BLDG Blog*, April 2007. *http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheoninterview-with.html.*

[5] *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space* by Kitty Ferguson, Walker Publishing Company, 2008, p. 239.

[6] "Ether Ore: Mining Vibrations in American Modernist Music," by Douglas Kahn in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Culture*, Veit Erlmann, ed., Berg Publishers, 2004, p.127.

[7] "In Search of Music's Biological Roots," by Ker Than, *Duke Magazine* vol. 94, No. 3, May-June 2008. *www.dukemagazine.duke.edu/issues/050608/music1.html.*

[8] "A Sonorous, Smiling City," by Kerri MacDonald and Béatrice de Géa, *The New York Times*, March 16, 2011.

[9] "Cage's Place in the Reception of Satie," by Matthew Shlomowitz, 1999. *www.satiearchives.com/web/article8.html.*

[10] "Experimental Music," by John Cage, statement given as an address to the convention of the Music Teachers National Association in Chicago in 1957. *www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf.*

[11] *Outsider: John Rockwell on the Arts*, 1967-2006, 2006, Limelight Editions, p. 210.

[12] "Experimental Music," by John Cage, statement given as an address to the convention of the Music Teachers National Association in Chicago in 1957. *www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf.*

01 逆向创作

A – CBGB interior by Joseph O. Holmes

B – Rancid at CBGB by Justin Borucki

C – Tootsies Orchid Lounge "House Band" by Henry Horenstein

D – Tootsies Orchid Lounge "Last Call" by Henry Horenstein

E – Photo by Eric Ashford, courtesy of *Ethnomusicology Review*

F – Ely Cathedral by Walt Bistline, 2010

G – Arnstadt Church by Piet Bron

H – Photo by Marianne Haller, courtest of Bundes-mobil-ienver-waltung, Hofmobiliendepot, Mobel Museum Wien

I – Hall of Mirrors by Jenson Z. Yu

J – La Scala by Blake Hooper, Hooper & Co. Photography

L – Arnegie Hall by Peter Borg, Wsetminster Choir College of Rider University

M – Buddy Bolden's band, from the personal collection of trombonist Willie Cornish

O – Shure Brothers model 55S microphone by John Schneider

P – Graetz Melodia radio

Q – WE LOVE Sundays, at Space, Ibiza, by Harry Sprout

R – Roseland Ballroom by Joe Conzo

S – Photo by Eric W. Beasman

T – Photo by Olaf Mooij

V – Scarlet Tanager by Joe Thompson



图片出处

02 我的演艺生涯

A – Courtesy of David Byrne

B – Photo by Patti Kane

D – Photo by Barbara A. Botdorf

E – Courtesy of The Estate of Karlheniz Weinberger, care of Patrik Schelder, Zurich, Switzerland. Courtesy of Artist Management, New Yourk

F – Photo by Andrej Krasnansky

G – Photo by Mariz Varmazis

H – Drawing by David Byrne

I – Photo by Rick Wezenaar Photography, http://www.wezenaar.org

K – Robert Wilson performance by Stephanie Berger

L – Courtesy of Hiro

M – Photo by Clayton Call

N – Photo by Tony Orlando

O – Hoola Hoope Dancer, Sufjan's BQE show, by Lawrence Fung

P – Photo by Anne Billingsley

03 科技塑造音乐：模拟

B – Illustration from *The Case of the Cottingley Fairies* by Joe Cooper

C – Courtesy of Georg Neumann GmbH

D – Courtesy of Pavek Museum of Broadcasting

E – Photo from the Museum of Making Music

04 科技塑造音乐：数码

A – Early 1970's transister vocoder custom built and used by the pop duo Kraftwerk.

B – Courtesy of David Byrne

05 录制音乐

A-B – Courtesy of Record Plant Remote

C-D – Photos by Hugh Brown

E – Electric Boogaloos, courtesy of Vicki Stavrinos

F-J – Courtesy of David Byrne

K – Ad originally appeared in the New York Times

06 共同创作

A – Courtesy of Bibliotheque nationale de France

B – Kente Prestige Cloth, on display at The British Museum, London

D – Courtesy of David Byrne

07 音乐人的发片与生存现状

The charts within this chapter were created from statistics and figures provided by the following publications:

图 7-1: Recording Industry Association of America

图 7-2、图 7-3、图 7-6: Wired Magazine

图 7-4、图 7-5、图 7-7、图 7-8、图 7-9: RZO Music Ltd.

08 场景的诞生

C-D – Drawing by David Byrne

09 业余创作者!

C – Originally printed in *Life* magazine

D – Originally printed in the *New York Times*

H – Photo by Monika Rittershaus

I – Photo by Claudia Uribe

K – Carlinhos Brown from *A Tarde* Online

书中未经说明之图片已进入公共版权领域

湛庐文化
Cheers Publishing
a mindstyle business 与思想有关

湛庐，与思想有关……

如何阅读商业图书

商业图书与其他类型的图书，由于阅读目的和方式的不同，因此有其特定的阅读原则和阅读方法，先从一本书开始尝试，再熟练应用。

阅读原则1 二八原则

对商业图书来说，80%的精华价值可能仅占20%的页码。要根据自己的阅读能力，进行阅读时间的分配。

阅读原则2 集中优势精力原则

在一个特定的时间段内，集中突破20%的精华内容。也可以在一个时间段内，集中攻克一个主题的阅读。

阅读原则3 递进原则

高效率的阅读并不一定要按照页码顺序展开，可以挑选自己感兴趣的部分阅读，再从兴趣点扩展到其他部分。阅读商业图书切忌贪多，从一个小主题开始，先培养自己的阅读能力，了解文字风格、观点阐述以及案例描述的方法，目的在于对方法的掌握，这才是最重要的。

阅读原则4 好为人师原则

在朋友圈中主导、控制话题，引导话题向自己设计的方向去发展，可以让读书收获更加扎实、实用、有效。

阅读方法与阅读习惯的养成

（1）回想。阅读商业图书常常不会一口气读完，第二次拿起书时，至少用15分钟回想上次阅读的内容，不要翻看，实在想不起来再翻看。严格训练自己，一定要回想，坚持50次，会逐渐养成习惯。

（2）做笔记。不要试图让笔记具有很强的逻辑性和系统性，不需要有深刻的见解和思想，只要是文字，就是对大脑的锻炼。在空白处多写多画，随笔、符号、涂色、书签、便签、折页，甚至拆书都可以。

（3）读后感和PPT。坚持写读后感可以大幅度提高阅读能力，做PPT可以提高逻辑分析能力。从写读后感开始，写上5篇以后，再尝试做PPT。连续做上5个PPT，再重复写三次读后感。如此坚持，阅读能力将会大幅度提高。

（4）思想的超越。要养成上述阅读习惯，通常需要6个月的严格训练，至少完成4本书的阅读。你会慢慢发现，自己的思想开始跳脱出来，开始有了超越作者的感觉。比拟作者、超越作者、试图凌驾于作者之上思考问题，是阅读能力提高的必然结果。

好的方法其实很简单，难就难在执行。需要毅力、执著、长期的坚持，从而养成习惯。用心学习，就会得到心的改变、思想的改变。阅读，与思想有关。

[特别感谢：营销及销售行为专家 孙路弘 智慧支持！]

我们出版的所有图书，封底和前勒口都有“湛庐文化”的标志



并归于两个品牌

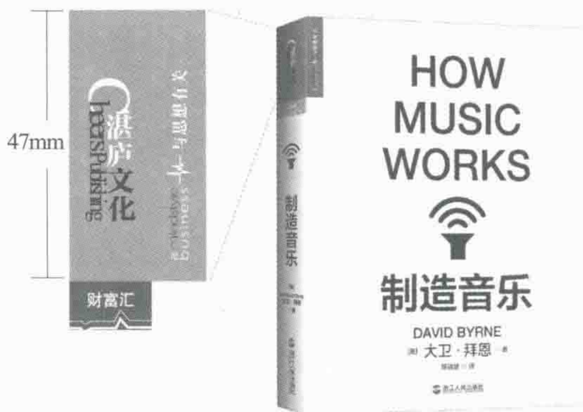




找“小红帽”

为了便于读者在浩如烟海的书架陈列中清楚地找到湛庐，我们在每本图书的封面左上角，以及书脊上部 47mm 处，以红色作为标记——称之为**“小红帽”**。同时，封面左上角标记**“湛庐文化 Slogan”**，书脊上标记**“湛庐文化 Logo”**，且下方标注图书所属品牌。

湛庐文化主力打造两个品牌：**财富汇**，致力于为商界人士提供国内外优秀的经济管理类图书；**心视界**，旨在通过心理学大师、心灵导师的专业指导为读者提供改善生活和心境的通路。



阅读的最大成本

读者在选购图书的时候，往往把成本支出的焦点放在书价上，其实不然。

时间才是读者付出的最大阅读成本。

阅读的时间成本=选择花费的时间+阅读花费的时间+误读浪费的时间

湛庐希望成为一个“与思想有关”的组织，成为中国与世界思想交汇的聚集地。通过我们的工作和努力，潜移默化地改变中国人、商业组织的思维方式，与世界先进的理念接轨，帮助国内的企业和经理人，融入世界，这是我们的使命和价值。

我们知道，这项工作就像跑马拉松，是极其漫长和艰苦的。但是我们有决心和毅力去不断推动，在朝着我们目标前进的道路上，所有人都是同行者和推动者。希望更多的专家、学者、读者一起来加入我们的队伍，在当下改变未来。

湛庐文化获奖书目



《大数据时代》

国家图书馆“第九届文津奖”十本获奖图书之一
CCTV“2013中国好书”25本获奖图书之一
《光明日报》2013年度《光明书榜》入选图书
《第一财经日报》2013年第一财经金融价值榜“推荐财经图书奖”
2013年度和讯华文财经图书大奖
2013亚马逊年度图书排行榜经济管理类图书榜首
《中国企业家》年度好书经管类TOP10
《创业家》“5年来最值得创业者读的10本书”
《商学院》“2013经理人阅读趣味年报•科技和社会发展趋势类最受关注图书”
《中国新闻出版报》2013年度好书20本之一
2013百道网•中国好书榜•财经类TOP100榜首
2013蓝狮子•腾讯文学十大最佳商业图书和最受欢迎的数字阅读出版物
2013京东经管图书年度畅销榜上榜图书，综合排名第一，经济类榜榜首



《牛奶可乐经济学》

国家图书馆“第四届文津奖”十本获奖图书之一
搜狐、《第一财经日报》2008年十本最佳商业图书



《影响力》（经典版）

《商学院》“2013经理人阅读趣味年报•心理学和行为科学类最受关注图书”
2013亚马逊年度图书分类榜心理励志图书第八名
《财富》鼎力推荐的75本商业必读书之一



《人人时代》（原名《未来是湿的》）

CCTV《子午书简》•《中国图书商报》2009年度最值得一读的30本好书之“年度最佳财经图书”
《第一财经周刊》• 蓝狮子读书会•新浪网2009年度十佳商业图书TOP5



《认知盈余》

《商学院》“2013经理人阅读趣味年报·科技和社会发展趋势类最受关注图书”
2011年度和讯华文财经图书大奖



《大而不倒》

《金融时报》• 高盛2010年度最佳商业图书入选作品
美国《外交政策》杂志评选的全球思想家正在阅读的20本书之一
蓝狮子•新浪2010年度十大最佳商业图书，《智囊悦读》2010年度十大最具价值经管图书



《第一大亨》

普利策传记奖，美国国家图书奖
2013中国好书榜•财经类TOP100

《真实的幸福》

《第一财经周刊》2014年度商业图书TOP10
《职场》2010年度最具阅读价值的10本职场书籍

《星际穿越》

2015年全国优秀科普作品三等奖

《翻转课堂的可汗学院》

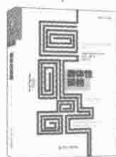
《中国教师报》2014年度“影响教师的100本书”TOP10
《第一财经周刊》2014年度商业图书TOP10



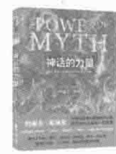




湛庐文化获奖书目







《爱哭鬼小隼》
国家图书馆“第九届文津奖”十本获奖图书之一
《新京报》2013年度童书
《中国教育报》2013年度教师推荐的10大童书
新阅读研究所“2013年度最佳童书”

《群体性孤独》
国家图书馆“第十届文津奖”十本获奖图书之一
2014“腾讯网•啖书局”TMT十大最佳图书

《用心教养》
国家新闻出版广电总局2014年度“大众喜爱的50种图书”生活与科普类TOP6

《正能量》
《新智囊》2012年经管类十大图书，京东2012好书榜年度新书

《正义之心》
《第一财经周刊》2014年度商业图书TOP10

《神话的力量》
《心理月刊》2011年度最佳图书奖

《当音乐停止之后》
《中欧商业评论》2014年度经管好书榜•经济金融类

《富足》
《哈佛商业评论》2015年最值得读的八本好书
2014“腾讯网•啖书局”TMT十大最佳图书

《稀缺》
《第一财经周刊》2014年度商业图书TOP10
《中欧商业评论》2014年度经管好书榜•企业管理类

《大爆炸式创新》
《中欧商业评论》2014年度经管好书榜•企业管理类

《技术的本质》
2014“腾讯网•啖书局”TMT十大最佳图书

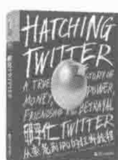
《社交网络改变世界》
新华网、中国出版传媒2013年度中国影响力图书

《孵化Twitter》
2013年11月亚马逊（美国）月度最佳图书
《第一财经周刊》2014年度商业图书TOP10

《谁是谷歌想要的人才？》
《出版商务周报》2013年度风云图书•励志类上榜书籍

《卡普新生儿安抚法》（最快乐的宝宝1·0~1岁）
2013新浪“养育有道”年度论坛养育类图书推荐奖









湛庐文化
Cheers Publishing
a mindstyle business 与思想有关

延伸阅读

《千面英雄》



扫码直达本书购买链接



◎ 穿越古今，打通神话世界中的经脉，影响了一众学者、电影制作人、作家和作曲家的神话巨作。

◎ 神话主题永远只有一个，我们所发现的是一个表面不断变化但内在十分一致的故事。

《心智探奇》



扫码直达本书购买链接



◎ 当代最伟大思想家、TED 演讲人、世界顶尖语言学家和认知心理学家史蒂芬·平克经典重现。

◎ 史蒂芬·平克“语言与人性”四部曲之三，继《语言本能》《思想本质》后又一力作。

◎ 认知神经科学领域颠覆性著作，凝聚认知神经学、人工智能和进化心理学等多项研究成果。

《语言本能》



扫码直达本书购买链接



◎ 当代最伟大思想家、TED 演讲人、世界顶尖语言学家和认知心理学家史蒂芬·平克经典力作。

◎ 语言学领域革命性著作，凝聚语言学、认知神经科学和进化心理学等多项研究成果。

《让思维自由》



扫码直达本书购买链接



◎ 全球最具影响力的教育家、排名第一的 TED 演讲人、“创造力和创新领域的全球杰出思想家”肯·罗宾逊，教育改革前沿之作。

◎ 国内首部颠覆课堂的教育书系“肯·罗宾逊教育五部曲”之一，全景式展现创造力培养的蓝图。

◎ 在不可预测的变化世界中培养孩子在商业、教育和日常生活中的创造力。

HOW MUSIC WORKS

Copyright © 2012, Todo Mundo Ltd.

All rights reserved.

Chinese Translation Copyright © 2015 台湾行人股份有限公司

本书中文译稿由台湾行人股份有限公司授权使用。

本书中文简体字版由 Todo Mundo Ltd. 授权在中华人民共和国境内独家出版发行。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书中的任何部分。

版权所有，侵权必究。